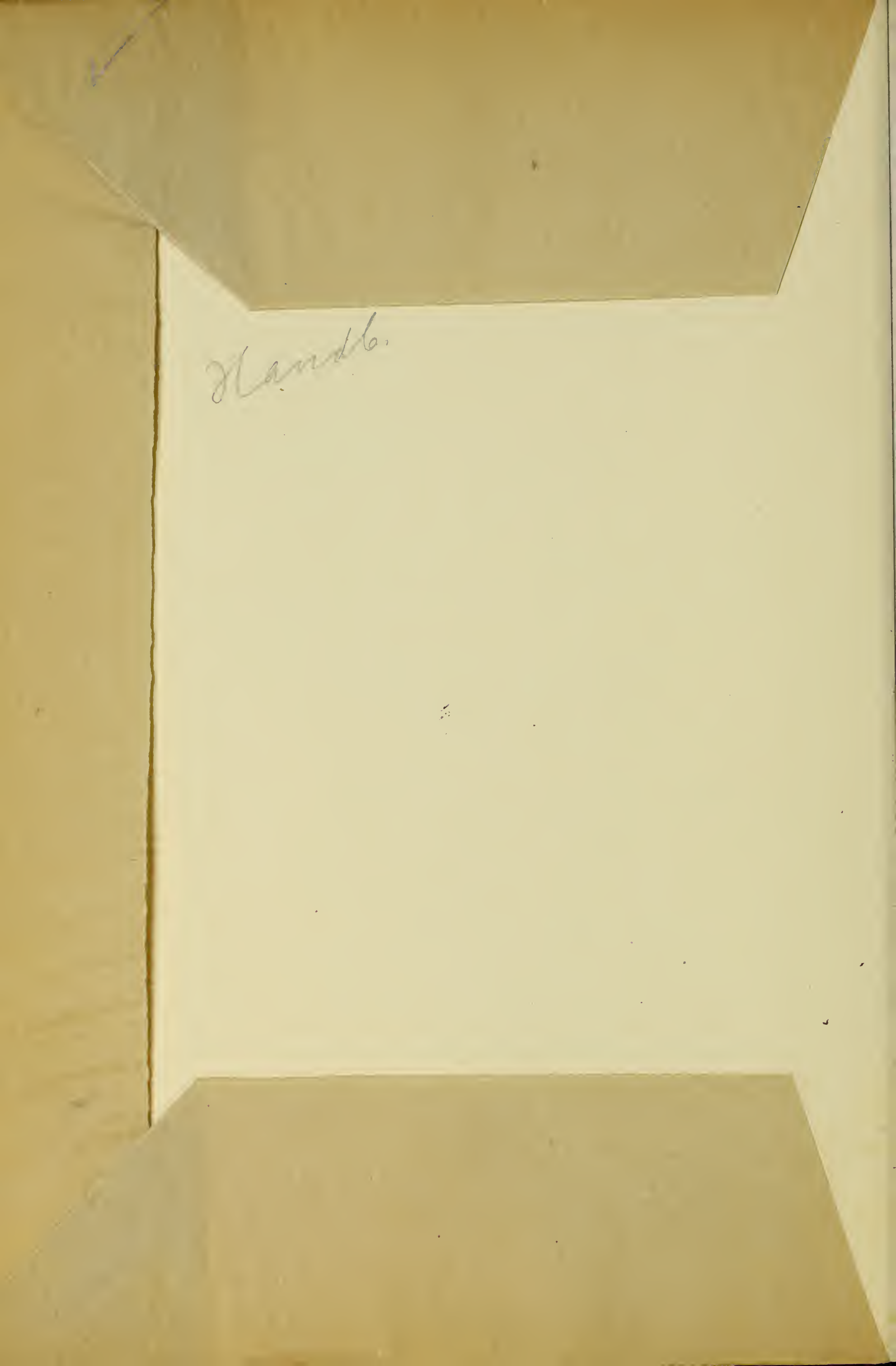


ERNST HEIDRICH 

GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1906







KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

III.

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

III.

ERNST HEIDRICH

GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1906

Geschichte des Dürerschen Marienbildes

von

ERNST HEIDRICH

MIT 26 ABBILDUNGEN



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1906



Meinen Eltern.



Vorwort.

Für die vorliegende Geschichte des Dürerschen Marienbildes ist der allgemeinere Zusammenhang, dem die Einzeluntersuchung sich unterordnet, zunächst in dem Gesamtgebiet der Kunst Albrecht Dürers gegeben. Indem die Entwicklung auch des Marienbildes aus dem lebendigen Wirken der Kräfte hervorwächst, die der Gesamtheit des Dürerschen Schaffens Richtung und Inhalt geben, scheint es möglich, die Gesetzmäßigkeit und das innere Leben dieser besonderen Folge künstlerischer Erscheinungen zur Anschauung zu bringen. In weniger direkter Beziehung mag dann das Buch auch einer allgemeinen Geschichte des Marienbildes und einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit dienen.

Die inhaltliche Umgrenzung dieser Arbeit ergibt sich aus dem Begriff des Marienbildes: in Übereinstimmung mit dem auch von Dürer selbst angewandten Sprachgebrauch beschränke ich mich auf das inhaltlich und formal eindeutig bestimmte Bildthema der Maria mit dem Kinde, bei dem es nichts anderes gilt, als eben diese Vorstellung der „Mutter Gottes“ dem Beschauer nahe zu bringen. Dies Marienbild i. e. S. kann durch die Assistenz von Heiligen, Sippengenossen usw. erweitert werden, wobei aber der eigentliche Krystallisationspunkt des Bildes doch immer in der Vorstellung der göttlichen Mutter mit dem Kinde liegt. Darstellungen wie die Dreikönigs- und die sogen. Weihnachtsbilder sind ausgeschlossen, da bei ihnen durch das Hinzielen auf einen bestimmten Moment der Erzählung bereits feste Formulierungen der Komposition gegeben sind, die über die einfache Madonnenvorstellung hinausgreifen. Es wäre mir jedoch allzu pedantisch erschienen, wenn ich diese Nachbargebiete des eigentlichen Marienbildes nicht hätte zur Ergänzung etwaiger Lücken des Materials

heranziehen wollen. Eine kurze Nebenlinie der Entwicklung wird durch die Darstellung der Madonna auf dem Halbmond repräsentiert, und noch fester sind in die Geschichte des Marienbildes die Darstellungen der Anna Selbdritt verwoben, bei denen eine klare thematische Abgrenzung überhaupt nicht durchzuführen ist. Im ganzen aber wird der Leser, wie ich hoffe, den materiellen und ideellen Gehalt der folgenden Darstellung genügend scharf umrissen finden, um von der Reihe zur Folge, von der Annalenform zur Form kunstgeschichtlicher Darstellung fortschreiten zu können.

Mit Rücksicht auf dieses Ziel der vorliegenden Arbeit sind alle nur kritischen Erörterungen aus der fortlaufenden Darstellung ausgeschieden und, je nach ihrer Länge, teils in Anmerkungen unter dem Text, teils in einen besonderen Anhang verwiesen. Ebenso sollen die beigegebenen Abbildungen durchaus dazu dienen, dem Leser den Überblick über die Entwicklung als solche zu erleichtern und das Wort in direkte Anschauung umzusetzen. Es wurden — mit einer Ausnahme — nur Reproduktionen nach Dürerschen Zeichnungen aufgenommen, nicht nur weil hier das Schaffen Dürers am freiesten, leichtesten und unmittelbarsten sich ausspricht, sondern vor allem, weil Nachbildungen der Gemälde, Stiche und Holzschnitte jedermann leicht zugänglich sind (am bequemsten vereinigt in dem IV. Bande der „Klassiker der Kunst"), während nur die Wenigsten sich des Besitzes der großen Lippmannschen Ausgabe der Zeichnungen Dürers erfreuen dürften. Auf dieses Werk (Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen, 5 Bde., Berlin, Grote), nach dem mit gütiger Erlaubnis der Verlagsbuchhandlung auch die meisten Illustrationen dieses Buches hergestellt sind, ist natürlich in erster Linie zu verweisen, wenn man das hier gegebene Bild der Entwicklung vervollständigen und die kritische Grundlegung des Baues im einzelnen nachprüfen will. Das kürzlich erschienene Buch über „Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers", von Ludwig Lorenz, Straßburg 1904, schien mir nach keiner Seite hin, weder in der kritischen Bearbeitung der Einzelfragen noch in der Durchdringung und Darstellung des Ganzen, einen Grund zu bieten, den hier gemachten Versuch als überflüssig oder gar bereits als gelöst zurückzustellen; der Verfasser hat kaum den Punkt zu erreichen versucht, an dem die wissenschaftliche Arbeit überhaupt erst zu beginnen hatte.

Indem ich mich gezwungen sehe, dies Urteil auszusprechen, fühle ich sehr lebhaft die Unvollkommenheit des eigenen Versuches; zugleich auch, wie das, was etwa geleistet sein sollte, doch erst an letzter Stelle als das eigene Verdienst des Verfassers gelten darf. Ich danke es meinen Lehrern, daß sie mir den Strom lebendiger Wissenschaft zugeführt haben, ohne den doch schließlich mein Schifflein auf dem Trocknen hätte liegen bleiben müssen; es ist auch in der Kunstgeschichte nichts mit den eingeborenen Ideen schlechthin. Im besonderen fühle ich mich den Herren Professoren Wölfflin und Lenz in Berlin und Goldschmidt in Halle zu herzlichem Dank verpflichtet — möchte das Büchlein als ein Zeugnis ihres Wirkens und Lehrens gelten dürfen!

Berlin, im November 1905.

Ernst Heidrich.

Inhaltsübersicht.

Verzeichnis
der im Text und Anhang besprochenen Marienbilder.

Abkürzungen:
M. = Maria mit dem Kinde. — Hl. F. = Heilige Familie.

I. Gemälde,
nach Aufbewahrungsorten.

II. Kupferstiche,
nach Bartsch.

III. Holzschnitte,

nach Bartsch u. a.

IV. Zeichnungen,

nach Aufbewahrungsorten.

V. Zeichnungen,

nach den Nummern der Lippmannschen Publikation.

Geschichte des Dürerschen Marienbildes.



I. Bis zur Apokalypse.

1. Grundlagen der Überlieferung. Die Zeichnung von 1485.

„Die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienst der Kirchen und dadurch angezeigt das Leiden Christi, behält auch die Gestalt der Menschen nach ihrem Absterben“ — so bezeichnet Dürer als reifer Mann die Aufgaben seiner Kunst.[1] Es ist die Summe und der kürzeste Ausdruck mittelalterlicher Kunstauffassung. Zwei große künstlerische Aufgaben: einmal ganz allgemein die Kunst „im Dienst der Kirchen“ und gleichsam als Unterabteilung die „Anzeigung“ des Leidens Christi, dann die Bildnisdarstellung, wobei Dürers Formulierung deutlich genug auf das Hervorgehen auch des Porträts aus einer alten kirchlichen Form, der des Grabmals, hindeutet. Das Bild als Ergänzung der Grabschrift, als Erinnerungsbild, nicht als Äußerung physiognomischen Interesses.

So ist es denn mehr als ein leerer Zufall, daß die beiden frühesten noch erhaltenen Proben der Kunst Dürers, stammend aus den Jahren, da er noch ein Kind war, gerade ein Porträt und ein Stück kirchlicher Kunst darstellen: ein Selbstbildnis des 13jährigen Knaben und eine 1485 entstandene Zeichnung der thronenden Madonna. Man wird in diesen Proben des kindlichen Ingeniums noch nicht Dokumente persönlicher, selbstgeschaffener Kunst sehen wollen. Es sind zwei der selbstverständlichsten, unmittelbarsten Themata der Bildkunst im ausgehenden 15. Jahrhundert. Wir lassen das Porträt beiseite — als die Aufgabe, die bereits aus der Verbindung mit der Kirche gelöst er-

[1]) Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 297 (Datum: 1512); ganz ähnlich 240, 295, 310 und 313 (1513).

scheint — und wenden uns derjenigen Bildvorstellung zu, die das Gebiet der kirchlichen Kunst repräsentiert: dem Madonnenbild.

Die Reihe der Dürerschen Mariendarstellungen beginnt, indem der Knabe eine der seiner Zeit geläufigen Bildformeln wiederholt, wie deren allmählich eine fast unübersehbare Fülle für die wichtigeren religiösen Vorstellungen entwickelt worden war. Dabei ergreift das Kind naturgemäß die leichter zu fassende Madonnenvorstellung, nicht das Passionsbild, dessen notwendig schwerere Gestaltung auch noch den Wanderjahren Dürers fern zu liegen scheint. Die Ausprägung aber der dem Kinde überlieferten Formel für das Marienbild war davon abhängig, von welcher Richtung her, mit welchem inhaltlich und formal bestimmten Interesse man der gegebenen Aufgabe, der Darstellung der Mutter Gottes mit dem Kinde, gegenübertrat, welche Saiten menschlichen Seelenlebens erklingen sollten bei der in Bildform umgesetzten Madonnenvorstellung. Oder, da es sich hier nur um einen Teil eines Zusammenhanges von Erscheinungen handelt: es ist die Frage, wie die immer noch vorwiegend kirchliche Kunst Deutschlands im ausgehenden 15. Jahrhundert sich mit ihren kirchlichen Aufgaben auseinandersetzt, welche Stelle im künstlerischen Schaffensprozeß das ihm gegebene Thema der kirchlichen Idee einnimmt. Das innere Verhältnis der damaligen Menschheit zu dem religiösen Vorstellungskreis ist entscheidend für Einsatz und Richtung der formschaffenden Kräfte des Künstlers.

„Im Dienst der Kirchen“ hatte die Kunst des Mittelalters ihre Formensprache gebildet. Es konnte sich für diese Kunst, solange die Kirche und ihre Ansichten über Wert und Unwert irdischen Daseins die zentrale Stellung im geistigen Leben der Völker behaupteten, nur darum handeln, den kirchlichen Vorstellungen auch durch Vermittlung des Auges den Weg zu bahnen zum Herzen des Gläubigen. Nicht das Interesse an den realen Dingen dieser Welt, an dem, was man sah und greifen konnte, gab den Anstoß zur Entstehung des Bildes, sondern das, was hinter dieser räumlich-sichtbaren Welt verborgen lag an geistigen Werten. Das Bild existiert nicht um der Bildeindrücke willen, sondern sein Existenzrecht leitet sich her aus der symbolisierenden Gestaltung der Idee; nicht Abbild, sondern nur Andeutung der Wirklichkeit, die ja selbst gegenüber dem Ewigen keinen eigentümlichen Wert behaupten konnte. Die Konsequenz

dieser Auffassung ist für die Form der bildlichen Darstellung der lineare Flächenstil, eine Kunst der Abstraktion von aller Wirklichkeit, eine Kunst des „Anzeigens“, nicht eigentlich des Abbildens. Dieser Linearstil, ursprünglich nur der Andeutung dessen dienend, was an vorstellungsmäßigen, gedachten Zusammenhängen hinter dem Bilde steht, durchdringt sich in der Zeit der Gotik mit der Kraft unmittelbaren seelischen Ausdrucks — jedoch immer so, daß dieser Ausdruck hervortönt aus der Linie und hergeleitet wird von dem Vorstellungswert der Dinge, nicht von den Dingen selbst.

Vielfach im 14. Jahrhundert vorbereitet, kommt dann der große Zusammenbruch der mittelalterlichen Kirche im Beginn des 15. Jahrhunderts. Die kirchlichen Vorstellungen verlieren ihre absolut zwingende Gewalt, die Hierarchie selbst zerbricht im großen Schisma. In wüstem Tumult stürzt der Hussitensturm über die Kirche einher. Das erstarkte Gefühl für Wert und Festigkeit der Zusammenhänge dieser Welt empört sich gegen die alte Kirchlichkeit, die das nationale und überhaupt ein besonderes weltliches Leben nicht kennt und unterdrücken will. Aber der brausende Strom verrinnt im Sande und teilt sich in unzählbare feine und unscheinbare Bäche, die für sich, ohne rechten Zusammenhang weiter rieseln, um doch auch ihrerseits mit weit verstreuter Minierarbeit zu helfen an der Zerstörung der alten und Schaffung neuer Formen. Trügerisch breitet sich der alte Prachtteppich der Kirche über die Kräfte, die an seiner Vernichtung arbeiten.

Es ist zugleich das Bild der Entwicklung der Kunst im 15. Jahrhundert, das damit gegeben ist. Die kirchlichen Themata bleiben, man hatte keine andern, so lange noch kein neues geistiges Leben geschaffen war; die neuen Humanistenallegorien waren ein leeres und im Grunde nicht einmal neues Gelehrtenspiel, das eben auch nur, so gut wie die kirchlichen Themata, den Vorwand hergab für inhaltlose Plaudereien in der neuen Kunstsprache. Das verwitterte und doch immer noch aufrechte Gerüst der nach ideellen Werten gebauten Bildform überrankt von üppig lebensfrischem Grün. Denn das war nun die Folge von dem Erlöschen des inneren Anteils an den im Bilde zu fassenden religiösen Vorstellungen, daß sich eine neue Kunstsprache entwickeln konnte, die nichts mehr mit ihnen zu tun hatte; daß der Raum frei wurde für eine neue, weltlich künstlerische Auffassung des

Wirklichen. Von vornherein freilich war damit jener innere Widerstreit gegeben, daß die Form nicht geschaffen wurde, um den inneren Gehalt des Themas zu erschöpfen. Es ist in kirchlicher Hülle weltliche Kunst, d. h. eine Kunst, die ihre Aufgabe nicht mehr in der bloßen Hindeutung auf das Geistige, sondern in der formalen Bewältigung des Irdischen sieht. Sei es nun, daß an dem Reichtum der Erde Licht und Farben, oder der sich ausbreitende Raum, die Wucht und der geschlossene Zusammenhang der festen Körperlichkeit als das erscheinen, was nun zuerst der vollen Erfassung wert sei. Dabei kommt die erste Generation der Eroberer dann überall, in Deutschland wie in Italien, zu einer fast erschreckenden Brutalität der wuchtigen, schwer gefügten Körperlichkeit, die im Verein mit gesuchter Häßlichkeit der Form den wilden, rücksichtslosen Protest hinausschreit gegen den schönlinigen, körper- und wirklichkeitsschwachen Stil der Kirche. Doch bedeutet es im Grunde dasselbe, nur für eine andere, feinere Richtung der Kultur, wenn das Schimmern von Farbe und Licht Kraft und Bemühung des Künstlers für sich absorbiert.

Aber auch in der Kunst zersplittert die Kraft des ersten, gewaltsamen Stoßes. Die Energie des Wollens kann doch auf die Dauer nicht die sichere Kraft des Könnens ersetzen, die erst durch lange, mühsame Kleinarbeit gewonnen werden muß. Vom andeutenden Flächenstil hinüber zum illusionistischen Raumstil: das fremde Land, das man mit kühnem Sprunge erreicht hat, muß erst noch erobert werden. Dies Hindrängen der Kunst auf feinste Durcharbeitung der einzelnen Formdetails wird nun dadurch gefördert, daß das künstlerische Schaffen nicht ausgeht vom inneren Erfassen der Sache selbst, daß der in den Dingen darzustellende Inhalt, die kirchliche Vorstellung ganz ausgeschliffen ist und als selbstverständlich und gleichgültig bei dem Schaffensprozeß ausgeschaltet werden kann. Das Ganze zerstückt sich in lauter interessante Einzelprobleme, an Stelle des großen Wurfes tritt kleine Zierlichkeit. Selbst die größte persönliche Religiosität des Künstlers hätte es nicht ändern können, daß die auch von ihm angewandte allgemeine Formensprache nicht mehr die Sprache der alten kirchlichen Kunst war. Man wollte nicht einen bloßen Abglanz der Wirklichkeit, hinüberdestilliert in das Reich des wesenlosen Symbols, sondern das Empfindungs- und Formenleben dieser Welt. Von der Auffassung des Bildraums bis herab zur Zeichnung des kleinen

Fingers oder zur malerischen Wiedergabe des funkelnden Schmuckes, nicht anders aber auch in der Darstellung seelischen Lebens — überall mußte die irdische Realität der Zielpunkt des künstlerischen Schaffensvorganges sein.

Die italienische und die nordische Kunst sind in diesen Zeiten weit auseinander gegangen, unter Führung der verschiedenen Tendenzen der gesamten Geisteskultur. Formale Durchbildung der äußeren Erscheinung unter Führung des humanistischen Lebensideals und Ringen nach einem vertieften innerlichen Leben des Subjekts unter Führung sittlich-religiöser Ideale — es gibt keine größeren Gegensätze als italienische und nordische Kunst um 1500.[1]) Die glatte, spiegelklare Schönheit der Oberfläche und das unruhige, trübe Brausen, in dem fortwährend die Kräfte der Tiefe emporstossen, das ruhige Gleichmaß zerstörend. In Deutschland nichts von klarer, plastisch-räumlicher Durchbildung der Form, geschweige denn von einem Gefühl für das Zusammenklingen dieser Formen, aber überall inneres Leben der Dinge, in Linie oder Farbe. Noch gilt für den Zusammenhalt des Ganzen das Prinzip des alten Stils: die Einzeldinge sind in der Bildfläche nebeneinander geschrieben. Hier und da bricht aus der Fläche ein Klotz kubischer, starrer Räumlichkeit und aus dem Linienleben des Gewandes eine Hand, ein Fuß hervor, wie für sich lebend, ohne Gesamtkörper, der als Bildwert nicht in Frage kommt. Erzählen, sprechen soll das Bild mit seinen Linien von unfaßbarem, innerem Leben — nicht mehr nach Art der abstrakten Kurve der gotischen Figur unabhängig von dem realen Bildgegenstand, sondern als dessen Ausdruck, mit dem warmen Pulsschlag der Dinge dieser Erde, der Hand ebensogut wie der Falte. Aber noch ist dies Vibrieren der Wirklichkeit vielfach zerstückt, noch ist für das neue seelische Leben, auf das man hindrängt, kein Mittelpunkt gewonnen, von dem aus der Strom der Empfindung ungehemmt, in einem Gleiten sich durch das Gesamtwerk bis in die letzte Ader hinein ergießen könnte. Das Interesse springt hin und her; den innerhalb des Liniengebäudes planlos verstückten Hinweisen auf den körperlichen Organismus fehlt

---

[1]) Es sei mir gestattet, auf Goethes Charakteristik italienischer und deutscher Musik hinzuweisen, die fast Wort für Wort hier anzuwenden wäre (Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“ s. v. Musik).

jede Fähigkeit, die sichere Orientierung über die Realität in Raum und Körperlichkeit zu übernehmen, deren inneres Leben sich uns mitteilen soll. Noch stehen trotz allem Leben und Kunst „im Dienst der Kirchen."

Diese Entwicklung beschränkt sich natürlich ebenso wenig wie auf ein bestimmtes Gebiet des geistigen Lebens, so auch nicht auf irgend ein Thema der bildenden Kunst. Es ist vielmehr das durchgehende Gesetz alles damaligen Bildschaffens: für den Zusammenhang der einzelnen Bildteile — auch im Seelischen — noch als genügend empfunden das Nebeneinander in der Bildfläche, die Andeutung der Realität; in allem Einzelnen Hinstreben nach voller, erlebter und durchempfundener Wirklichkeit. Immer neues, ringendes Ansetzen und immer wieder Abbrechen in Form und Empfindung. Auf diesem Boden erwächst der Reformator unserer Kunst.

Und auf diesem Boden steht auch das Marienbild, wie es ihm überliefert wird. Der Vorwand, unter dem das Bild der Mutter mit dem Kinde entsteht und von dem Publikum begehrt wird, liegt jetzt ebenso wie früher in der kirchlichen Vorstellung von der Mutter Gottes. Dabei aber gibt diese Vorstellung eben nur noch den Vorwand für das Bild, und so entwickeln sich nun alle Abstufungen von der kraftstrotzenden oder bürgerlich-behaglichen Realität der Mütterlichkeit bis zur feinen, etwas teilnahmslosen und wirkungsarmen Verzierlichung der hieratischen Form. Auch für dies Thema scheint — wenn wir etwa den Gang von Jan van Eyck und dem Meister von Flémalle bis zu Memling verfolgen — zuerst die volle Energie der unkirchlichen, einfachen Menschlichkeit einzusetzen, noch dumpf im Ausdrucksleben, aber dabei voll großartiger Kraft, worauf dann wieder die Auffassung zu einer arg verdünnten Kirchlichkeit zurückkehrt: die Inszenierung feierlich, mit Baldachin und Engeln, die Typen offenbar gesteigert zu einer Art Idealität, die ganze Bilderscheinung jedoch nicht mit dem Schimmer der Göttlichkeit, sondern mit einer halb süssen, halb spröden Zierlichkeit ausgestattet. Vielleicht denkt man nun zurück an die Zeiten des Cimabue — zum Aufstieg in die Wolken ist die Kunst jetzt zu erdenschwer, und wiederum doch noch nicht kräftig genug zum sicheren, gleichmäßigen Wandeln auf den Wegen dieser Erde. Eine vollständige Darlegung der Entwicklung des Madonnenbildes im 15. Jahrhundert kann hier nicht gegeben

werden, es wäre das eine Arbeit für sich.[1]) Wir werden an den ersten Marienbildern Dürers selbst ganz unmittelbar die Bildtypen kennen lernen, die ihm überliefert werden, und auf deren Grundlage die Weiterbildung innerhalb seiner persönlichen Entwicklung sich vollzieht.

Das erste Madonnenbild Dürers, die Berliner Federzeichnung vom Jahre 1485 (L. 1), ist noch durchaus ein Nachspiel vergangener Zeiten, nicht die Einleitung der neuen Epoche. Es ist der mittelalterliche Typus der Gottesmutter und Himmelskönigin auf dem Thron, zu den Seiten zwei Mitglieder des himmlischen Hofstaates: der ganze äußere Apparat soll die Szene sofort über das Irdische emporheben. Dabei aber im unmittelbaren Bildeindruck hier nichts mehr von der Erhabenheit des Göttlichen. Es fehlt die Abtönung der Bildwerte nach ihrer Bedeutsamkeit; aus dem Gegenstand innerer Erhebung ist ein Artikel täglichen, gewohnheitsmäßigen Gebrauches geworden. Nach irdischem Größenmaßstab wird das Überirdische gemessen. Die überragende Erscheinung der Madonna in Form und Ausdruck ist verschwunden, sie erreicht nicht einmal mehr die Bildhöhe der zur Seite stehenden Engel, und über alles erhebt sich der Thronbau, bei dessen Baldachin sogar noch sorgfältig (freilich unklar genug) der Art der Befestigung gedacht ist. Und so dann auch die Mutter mit dem Kinde selbst: weich neigt sie das gekrönte Haupt zu dem nackten tänzelnden Kinde, das streichelnd den Hals der Mutter umfaßt und mit zierem Lächeln zu ihr emporblickt. Merkwürdig genug sucht Maria in diesen Spielmotiven noch etwas von ernster Haltung zu bewahren, die sich nun eher blöde und schwächlich als königlich ausnimmt; mit spitzen Fingern berührt sie das Kind. Dazu die schläfrige Musik der beiden Engelstrabanten.

Fehlt so dem Ausdruckston des Ganzen die überzeugende Lebenskraft, so gebricht es doch kaum minder an der Realität der äußeren

---

[1]) Auch hierbei ist es natürlich mit der Aufzählung einiger Madonnen und ein paar eingestreuten Bemerkungen nicht getan. Die Dissertation von Ad. Fäh (Das Madonnen-Ideal in den älteren deutschen Schulen, 1884) kann die Vorarbeiten für eine Geschichte des deutschen Marienbildes kaum wesentlich erleichtern. Auch die Skulptur und die graphischen Künste müssten herangezogen werden. Ich habe mich nicht entschließen können, die hierbei aufzuwerfenden Fragen äußerlich abzufertigen.

Erscheinung. Wie arg es mit allem Körperlichen und Räumlichen des Bildes bestellt ist, braucht nicht gesagt zu werden. Die Zugabe des im 15. Jahrhundert häufigen Sockels soll die Standfestigkeit des Ganzen erhöhen, aber rettungslos klappt der Boden sofort wieder in die Höhe, wie von der Bildfläche emporgesogen. Der Inhalt des Ganzen erschöpft sich in harmloser Niedlichkeit.

Man könnte versucht sein, zur Erklärung lediglich die Unentwickeltheit der kindlichen Bildvorstellung heranzuziehen, doch gehört alles Wesentlichere, was hier berührt wurde, nicht dem Kinde an, sondern der festen Bildformel der Zeit. Es ist, wenn man die in jener Zeichnung repräsentierte Stufe der allgemeinen Entwicklung kurz bezeichnen will, das Zeitalter der Madonna Memlings, mit dem Charakter hieratischer Zierlichkeit. Feierliche Szenen mit feierlich zurechtgerücktem Festapparat, aber statt der weihevollen Größe eine etwas spröde Steifigkeit, dazu viel von gezierter Naivetät, und so denn das züchtige Niederschlagen des jungfräulichen Auges kontrastiert mit dem nicht ganz freien Blitzen des Kinderblicks. Man spürt die etwas dünne und dürre Andacht, die sich nicht ohne Selbstgefälligkeit darbietet.

Auch der besondere Vertreter dieser Epoche, an den Dürer sich anschließt, ist mit großer Wahrscheinlichkeit namhaft zu machen. Man hat schon mehrfach auf die Beziehungen der Zeichnung zu den Stichen des Meisters E. S. von 1466 hingewiesen, wie mir scheint, mit gutem Recht; es findet sich auf diesen Stichen sowohl das ganze Bildschema als auch die einzelnen Bildelemente: namentlich das nackte stehende Kind mit der tänzelnden Schreitbewegung ist eine ganz feste Formel des Meisters E. S. Eine direkte Vorlage jedoch ist unter seinen Stichen nicht nachweisbar und auch kaum anzunehmen. Die Zeichnung des Knaben ist eine im Einzelnen freie Kompilation von Eindrücken, die ihm besonders aus den Stichen und vielleicht auch aus Zeichnungen des E. S. erwachsen sind.[1])

---

[1]) So auch Friedländer (Repert. XIX, 1896, S. 18): „frei aus dem Kopfe gestaltet, wenn auch unter dem Eindruck eines fremden Kupferstichs etwa, keinesfalls unmittelbar nach einem Vorbild.“ Für die Verbindung der Zeichnung mit dem Namen des E. S. dürfte auch darin ein Beweis gefunden werden, daß Wurzbach (Repert. II, 1879, S. 410ff.) einmal „bis zur Evidenz“ die Autorschaft des Meisters E. S. selbst für die Zeichnung bewiesen zu haben glaubte. Schongauer hat etwas Ähnliches nur einmal, bei dem Bischofsstab (B. 106); alle Beziehungen hierzu sind ausgeschlossen, wie ich auch nichts von Beziehungen zu der kölnischen Schule zu erkennen vermag.

Ganz auszuscheiden ist von der Beziehung zu jenem Meister der oberrheinischen Schule die spezielle Formbehandlung des Dürerschen Blattes. Vielmehr erkennt man gerade bei dem Vergleich mit dem Meister E. S. die von Anfang an völlig andere Formgewöhnung des Dürerschen Auges. Immer wieder tönt in den Stichen des E. S. die Bildfläche aus den Formen, besonders des Gewandes, hervor; der Stoff scheint bei allem Faltenspiel doch stets zur Ausglättung und zur Ausbreitung in der Fläche hinzustreben. Das System von Schraffen und Strichelchen gibt mehr eine Abtönung als eine plastische Belebung der Bilderscheinung, lang und schwingend ziehen die Linien. Bei Dürer gerade das Gegenteil zu diesem ruhigen Betonen der Fläche. Alles ist in Bewegung gebracht, gekrümmt, eingebeult, durchsetzt von einem System von Röhrenfalten. Auch in dem Schraffennetz — die Strichelchen fehlen fast ganz — dominiert, kurzatmig noch und ohne rechte Kraft, die formmodellierende Linie. Steif und mit scharfen Ecken brechen die harten Züge. Von einem persönlichen Stil kann natürlich nicht gesprochen werden, es ist die künstlerische Umgebung des Knaben, der von ihr die Art des Formsehens und der Formwiedergabe ganz unwillkürlich herübernehmen mußte. Das Blatt spricht nicht von rheinschwäbischer, sondern von nürnbergischer Kunst, von der Erziehung des Auges durch die Formauffassung, die in den Holzschnitten der Wohlgemutschen Bilderwerkstatt zu Worte kommt.

Es ist ein Kind, das sich der heimatlichen Sprache als des selbstverständlichen Ausdrucksmittels bedient. Es weiß noch nichts von der Schwierigkeit, die Formen der Natur sich zu eigen zu machen. Unbekümmert und mit echt kindlicher Festigkeit zieht die Hand das Netz der starr und regelmäßig sich kreuzenden und brechenden Linien. Wie mit dem Lineal zurechtgerückt, baut sich aus den Faltenzügen ein Sechseck, dessen Linien und Winkel immer wieder, fast in einer Art Formgeometrie, sich dem Zuge der Hand aufzuzwängen scheinen.[1])

Alles in allem wird man die Zeichnung von 1485 noch als vor der eigentlichen Entwicklung Dürers liegend bezeichnen müssen. Ihr Wert liegt einmal in dem Hinweis auf die an sich ja selbstverständ-

[1]) Es ist z. T. die kindliche Umdeutung von Formen, wie sie z. B. bei der kleinen Madonna von Einsiedeln (B. 36) erscheinen.

liche Tatsache, daß der Knabe aufwuchs in nürnbergischer Luft und mit den Augen heimischer Kunst sehen lernte, noch bevor er überhaupt seine künstlerische Lehrzeit angetreten hatte. Und ferner, was ebenso notwendig anzunehmen war: daß er das Thema des Marienbildes als fertige Bildvorstellung ergreift, und daß Absicht und Fähigkeit nur dahin gehen, ein nettes, sauberes Probestückchen der früh erworbenen Handfertigkeit zu liefern. Ein Stück der Produktion von Madonnenbildchen, wie sie dem absterbenden Jahrhundert natürlich war. Das Bild des Heiligen ein Spiel der Kinderhand.

---

2. Die Zeit der Wanderjahre und der Apokalypse.

Innerhalb der noch so unklaren und vielfach umstrittenen Entwicklung Dürers während seiner Wanderjahre fällt gerade auf die Ausgestaltung des Madonnen-Themas relativ helles Licht. Das Entscheidende ist danach, daß von einer Entwicklung des Themas im Sinne selbständiger Weiterbildung nicht die Rede sein kann. Es ist der Sprung vom Meister E. S. zu Schongauer hin, ein Wechsel der Vorbilder.

Das eigentümlichste Leben dieser Wanderzeit von 1490—1494 dürfte in dem Frauenakt von 1493 (L. 345) und in dem nur wenig früher entstandenen Erlanger Selbstbildnis (L. 429) zu erkennen sein. Nach den Schuljahren mit ihrer Überlieferung einer festen Arbeitsmanier nun die Zeit neuer Eindrücke, eignen Sehens und eignen Suchens. Unter Preisgabe der selbstgewissen, schülerhaften Sicherheit, die noch in der Bremer Zeichnung von 1489 (L. 100) sich äußert, tastet die Hand in unsicherem, ringendem Bemühen nach dem Reichtum der Formen, der dem Auge des jungen Künstlers sich zu erschließen beginnt; ohne daß doch die gegenüber der Natur ungeschulte Kunst ihn nachzubilden vermöchte. Die ahnungslose Festigkeit des Linienzuges ist aufgegeben, immer von neuem setzt die Feder an, um statt der früheren Abbreviatur nun vollere Wirklichkeit zu bilden. So kommt es, daß die Zeichnungen ebensoviel an Bestimmtheit der Linie verlieren, wie sie reicher werden an Gehalt inneren Lebens. Die

Oberfläche der Dinge scheint erweicht; wie das aufgelockerte Erdreich, aus dem neues Leben emporblühen soll. Man vergleiche daraufhin die Zeichnung einer Hand, eines Gewandstücks.

Es ist klar, daß das Marienbild sich zwar diesem allgemeinen Stilwandel fügen mußte, daß ihm aber ein innerer Anteil an den wirklichen Schaffensproblemen dieser Jahre nicht zukommen konnte. In Einzelheiten, wie etwa bei einer Hand[1]), mochte auch hier Beobachtung und Nachbildung des Lebens versucht werden, in allem Linienwesen und besonders deutlich im Gewand mußte auch hier die weichere Unbestimmtheit der Formen auftreten. Das Ganze des Bildes aber hatte mit diesem Streben nach eigener Bewältigung der Form nichts zu tun, Thema und Bildganzes waren nach wie vor fest gegeben, mehr Anlaß als Gegenstand des Schaffens. Ein loses Gewirr von Linien und Formen ist nunmehr statt des geometrischen Netzes für die Gewandbehandlung charakteristisch, die Hände auch der Madonna bekommen fast etwas greisenhaft Zittriges, und offenbar ist das verwitterte Gesicht des alten Joseph dem Zeichner interessanter und leichter zu fassen als die Schönheit der jungfräulichen Mutter.

Diese Hinzufügung Josephs wird nun bis zur Zeit der Apokalypse beibehalten. An Stelle der hieratischen Szene des Meisters E. S. erscheint das Familienbild: die Mutter mit dem Kinde auf der Rasenbank sitzend, an deren Seite die greisenhafte Erscheinung des Familienvaters auftaucht. Schon durch die urkundlich gesicherten Beziehungen Dürers zur Schongauerschen Werkstatt wird man darauf geführt, diese Auffassung des Bildes von Schongauer herzuleiten, worauf denn auch die Verwandtschaft einzelner Typen hindeutet.[2]) Genauere Analogieen finden sich hier noch weniger als früher bei dem Meister E. S. und sind hier auch noch weniger wahrscheinlich als dort. Nicht einmal die Hinzufügung des Joseph zu der Madonna auf der Rasenbank ist bei Schongauer nachweisbar, ist aber freilich als Erweiterung jenes Schongauerschen Typus, wie er in dem Kolmarer Gemälde und in den Stichen (B. 30) sich findet, leicht erklärlich, anschließend an den familiären Ton der Szene. Als

[1]) Vgl. z. B. die Hand des Joseph bei der Berliner Zeichnung (Berlin III G.).

[2]) Der Joseph von L. 430, das Christkind von L. 300 u. a.

charakteristisch auch hier das Dünne und Spitze dieses Tones, dem die Fülle der Resonanz häuslicher Stimmung fehlt; emporzitternd in der Leere der Landschaft, das Menschliche noch immer auf dem leeren Hintergrund der kirchlichen Vorstellung.

In jeder Hinsicht der Ausgangspunkt dieser Reihe Dürerscher Mariendarstellungen, die ununterbrochen bis zur Madonna mit der Heuschrecke und der mit den Hasen fortgehen, ist die Federzeichnung der Erlanger Universitätsbibliothek (L. 430). Sie stammt noch aus der ersten Hälfte der Wanderzeit, etwa aus dem Jahre 1492[1]). Nichts hebt in der äußeren Ausstattung diese Familienszene über den Kreis des Irdischen empor; kein Thron, sondern eine schlichte Rasenbank, kein Engel, keine Krone. Eine Mutter, die ihr Kind auf den Armen hält; das Kind scheint sich schüchtern an den Hals der Mutter schmiegen zu wollen; zur Seite beugt sich der alte Joseph mit lebhafter Bewegung vor, den Blick auf das Kind gerichtet. Mutter und Kind geben das Motiv der Madonna mit der Heuschrecke, die Gestalt des Joseph dagegen weist auf den Holzschnitt mit den drei Hasen hin.[2]) Mutter und Kind — aber kaum wagen die Hände Marias das Kind zu berühren, und wie wenig ist wirklich von einem Anschmiegen des Kindes, von einem Herabneigen der Mutter, von einer inneren Anteilnahme zu spüren. Eine unsichtbare Schranke scheint noch die Körper zu trennen, wie sie auch das Zusammenströmen des Seelischen zu unterbrechen scheint. Es ist das innere Stocken der Kunst, die auswendig gelernte Vorstellungen mit persönlichem Leben durchdringen will und doch nur dies oder jenes Wort herausheben, neu akzentuieren kann, im Ablauf des Ganzen aber nicht über die einmal gelernte Formel hinauskommt.

Besonders charakteristisch aber ist die in Haltung und Ausdruck so merkwürdig verzwickte Figur des greisen Joseph. Es ist unmöglich, ohne willkürliches Hineinlesen zu erklären, was nun eigentlich in dieser Bewegung, in dem Greifen der linken Hand, in der Wendung des Kopfes sich aussprechen soll. Die ruhige Szene von Mutter und Kind ist ohne jede Beziehung zu dieser momentanen

---

[1]) Vgl. Anhang I.

[2]) In beiden Fällen aber natürlich nur Vorbereitung des künstlerischen Motivs, keine direkten Beziehungen. — Für die Maria mit dem Kinde jedenfalls noch heranzuziehen zwei Studien der Sammlung Mayer (Dürer-Society III, 1900, Tfl. 3—4). Vgl. Anhang II.

Erregung. Es scheint gezwungen, annehmen zu wollen, daß hier geheimnisvolle, im Bilde nicht angedeutete Zusammenhänge mitspielen, wie die Sorge des alten Vaters um das dem Kreuzestode



Abb. 1. Die heilige Familie, c. 1492 (Erlangen, L. 430).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.[1])

geweihte Kind; von dem Ausdruck der Angst ist nichts zu erkennen. Vielmehr liegt auch hier die einfachste und wohl am meisten zu-

[1]) Mit Ausnahme von Abb. 2 sind sämtliche Reproduktionen von Zeichnungen mit Benutzung des großen Lippmannschen Dürer-Werkes hergestellt: Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen, Bd. I—IV hrsggbn. von Lippmann, Bd. V (Albertina) hrsggbn. von Schönbrunner u. Meder, Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung. Derselben Verlagsbuchhandlung danke ich die Erlaubnis zur Herstellung von Abb. 2 nach dem ebenfalls von Lippmann herausgegebenen prächtigen Lieferungswerk der „Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet in Berlin".

treffende Erklärung in der Dünne der das Bild zusammenhaltenden Stimmung, die es nicht vermag, die einzelnen Figuren voll in sich aufzunehmen. So wird, indem jener verkümmerte Greis seine Zugehörigkeit zu der Familie bekunden soll, zugleich der Reiz des Momentanen und der verzwickten Bewegung gesucht, analog mit der preziösen und zugleich grundlosen Zierlichkeit der Bewegung in diesem Stil, ein Übertreiben des Charakteristischen, da der Charakter selbst in seinem Zusammenhang noch nicht erfaßt ist. Die Erklärung und Verbindung der Bildelemente innerhalb der Bildwelt selbst fehlt. Zugleich verschiebt sich damit der stärkere Ausdrucksakzent von der Hauptgruppe auf eine Nebenfigur, was unmöglich als Absicht des Künstlers, sondern ebenfalls nur als Unempfindlichkeit oder Gleichgültigkeit gegen die Bedeutung der Bildfaktoren in ihrem Verhältnis zum Bildthema erklärt werden kann.

Dies Mißverhältnis von psychischer Akzentuierung und inhaltlicher Bedeutung scheint vermieden, wenn der nervöse Alte in dem seiner Rolle angemesseneren Zustand des Schlummers zur Seite geschoben ist. So versucht es Dürer in einer nicht viel späteren, wohl im Jahre 1493 entstandenen Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinets.[1]) Man wird trotzdem sagen müssen, daß auch hier noch ein unverhältnismäßig großer Teil des Interesses von Künstler und Beschauer sich auf das Nebenmotiv des Schlummernden konzentriert. Und daß diese Auffassung nur eben als eine andere, nicht als die bessere gilt, geht daraus hervor, daß nach dem ebenfalls schlafenden Joseph der heiligen Familie mit der Heuschrecke wiederum in dem Holzschnitt mit den Hasen das Motiv der Erlanger Zeichnung aufgenommen ist. Was oben von der unklaren Motivierung der auffallenden momentanen Bewegung des Greises gesagt wurde, wäre hier für die Darstellung des Kindes zu wiederholen. Es kümmert sich nicht um die Nelke, die die Mutter mit spitzen Fingern vor sich hinhält.[2])

---

[1]) Aus dem Besitz von Rodrigues, publiziert in der Gaz. des beaux-arts 1899, S. 220 ff., und in dem Lippmannschen Werk der „Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinet" (Berlin III G). Vgl. im übrigen Anhang I.

[2]) Daß das Kind sich nach dem schlafenden Vater umwendet und auf ihn hindeutet (Lorenz S. 14), ist im Bilde nicht gegeben — was sollte das auch? —, Blick und Gebärde gehen ins Leere. Die auffallende Abzehrung des Kinderkörpers durch dasselbe Formgefühl bedingt, das auch bei Hand, Gesicht und Hals Marias fast ebenso den Eindruck des welken Alters hervorruft, wie bei dem Joseph.

Wichtiger als die Gestaltung des Madonnen-Themas im einzelnen ist hier, daß zu der Figurengruppe eine sehr inhaltsreiche Landschaft



Abb. 2. Die heilige Familie, c. 1493 (Berlin).
Aus: Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet in Berlin, hrsggbn. von Lippmann. Lieferung III, Tfl. G.

hinzutritt, die das Hochformat des Blattes bis obenhin füllt. Auf diese wertvollste Probe Dürerscher Landschaftsauffassung vor der

ersten italienischen Reise ist jedoch nicht weiter einzugehen, ich weise nur darauf hin, wie sehr diese Landschaft für sich, lediglich als Füllung der oberen Bildhälfte empfunden ist. Wie wenig sie zu der Madonna hinzugehört, erkennt man aus dem Vergleich nicht nur mit späteren Werken Dürers, sondern auch mit dem Stich Schongauers (B. 30). Sehen wir aber von der Zeichnung von 1485 ab, so haben wir hier die erste vollständig als Bild durchgeführte Marien-Darstellung Dürers vor uns.

Die Reihe, die von dieser Zeichnung nun direkt hinüberführt zu dem ersten Stich und auf einer Nebenlinie der Entwicklung auch zu dem ersten Holzschnitt der Madonna,[1]) wird jedoch unterbrochen durch eine thematisch abweichende Darstellung. Es ist eine Zeichnung des Louvre mit einer thronenden, von musizierenden Engeln umgebenen Madonna (L. 300), wohl ebenfalls 1493 entstanden, jedenfalls noch aus der Zeit der Wanderschaft und der Schongauerschen Einflüsse.[2]) Die Darstellung ist thematisch verwandt mit der Zeichnung von 1485, die Stille des Familienbildes wieder verdrängt durch feierliche Repräsentation.

Der Fortschritt über die Zeichnung von 1485 hinaus, deren kindliche Dürftigkeit man nun um so stärker empfindet, ist augenscheinlich. Ein großer Baldachinbau, in dem und vor dem sich eine Fülle von Leben zusammendrängt, und mitten in der Engelschar die Madonna, ohne Abzeichen ihrer Würde, wofür jedoch das nackt stehende Kind sich durch die Segensgebärde in seinem göttlichen Ursprung legitimiert. Dabei aber diese allerliebste Harmlosigkeit, die uns mehr ein nettes Spiel mit der Vorstellung des Gottessohnes als diese selbst zeigt. Die Auffassung des Themas ist trotz aller Weiterentwicklung der Form noch dieselbe wie in jener Kinderzeichnung. Und so auch in der Stellung der Madonna innerhalb des Bildganzen. Dieselbe Kopfhöhe für die Engel und für die Madonna — auch hier ist noch das Verschiedenwertige einander gleich geordnet. Die beiden Möglichkeiten der Differenzierung verdrängen dann später diese äußere Uniformität des innerlich Verschiedenen: die eine, bei der Maria tiefer herabrückt und umschlossen wird von der schützenden Engel-

---

[1]) Hier ist wahrscheinlich eine bisher nicht beachtete Zeichnung, ehemals in der Malcolmschen Sammlung, einzuschalten. Vgl. Anhang II.

[2]) Vgl. Anhang I.

schar, in der Zeit des Marienlebens, die andere, bei der die Madonna in festlicher Pracht die Scharen der dienenden Engel überragt, in der Zeit von 1518. Unter den Engeln wirkt am unmittelbarsten die lebhafte Bewegung des rechten, der den Vorhang zur Seite schiebt und dabei den Kopf zurückwirft zum Kinde hin — es ist die prächtigere und hier auch besser angebrachte Redaktion der Bewegungsaufgabe, die sonst dem alten Joseph zufiel.

Thematisch aber bleibt diese Zeichnung zunächst ohne Nachfolge, nur das nackte stehende Kind erscheint wieder bei der heiligen Familie mit den Hasen.

Den Wanderjahren folgt die Zeit der großen Entscheidungen in der Kunst des jungen Dürer: die Zeit der Einwirkung Italiens, jedenfalls doch wohl zusammenhängend mit einer ersten italienischen Reise, und die Zeit der Apokalypse. Es ist bezeichnend, daß die Madonnendarstellungen zwar den Wandel der Formauffassung natürlich mitmachen, daß aber in der Auffassung des Themas selbst eine Trennung zwischen den Werken der Wanderzeit und der darauf folgenden Jahre nicht möglich ist. Im ganzen wie im einzelnen knüpfen die Madonna mit der Heuschrecke und die mit den Hasen durchaus an die bisher besprochenen Zeichnungen an.

Die Arbeit der ersten „italienischen" Jahre Dürers, 1494 und 1495, stellt sich dar als eine Fortsetzung der Arbeit der Wanderjahre, aber mit neuen Zielen und neuen Mitteln. Das Ziel: der nackte bewegte Körper: das Mittel: der fertige italienische Akt — ein erstes entschiedenes Hinübergleiten in die Bahnen reiner Körperdarstellung und damit zugleich in das Gebiet der Superiorität Italiens. Man sieht diesen Nachzeichnungen Dürers das außerordentlich Mühsame und von wirklichem Verständnis noch weit Entfernte ihrer Entstehung an; unmöglich konnte alles Fehlen der Tradition mit einem Schlage überwunden werden. Nicht italienische Formauffassung, sondern eine Reihe von Vorbildern, die er benutzen und nachahmen konnte, war das Ergebnis dieser Jahre. Von ungeheurer Wichtigkeit aber trotzdem, und zwar für die ganze deutsche Kunst, diese erste intensive Beschäftigung eines deutschen Künstlers mit der italienischen Auffassung des nackten

Körpers, denn in der Bewältigung des rein Körperlichen, rein Formalen lag das dringendste Problem, wenn die einheitliche Durchdringung zunächst der menschlichen Figur mit innerem Leben überhaupt versucht werden sollte.

Ziemlich unmittelbar schließt dann an diese italienisch-formalen Studien die Arbeit an der Apokalypse an: diejenige Arbeit Dürers, die am tiefsten von innerer Erregung durchschüttert ist, die mit ihrem Hervorgehen aus dem unruhigsten Ringen der deutschen Seele weitab von allen Problemen der bloßen Körperdarstellung zu weisen scheint. Es ist die eigentümlichste Größe in dem Aufbau des Dürerschen Lebenswerkes: kein Verlieren in der fremden Schönheit der Form, der doch die intensivste Arbeit des Künstlers gilt, sondern immer wieder ein Hinabsteigen zu den geheimsten Kräften der Seele, aus denen die hinreißende Wucht der Linie hervorwächst — stets doch das Festwurzeln in dem Boden nationalen Empfindens. Und doch ist der Gegensatz nicht so ausschließend, wie man meinen könnte; überall in den mächtigen Gestalten und kühnen Bewegungen der Apokalypse-Bilder scheint immer wieder einmal eben erst gewonnenes italienisches Gut hervor, und wie wäre ohne das, ohne jene erste eindringliche Beschäftigung mit dem Körper an sich das gewaltige Strömen der Empfindung in den Menschen und Engeln der Apokalypse möglich?

Diese Zeiten schwerster formaler Aufgaben und schwersten seelischen Ringens haben keinen Raum für das Idyll von Mutter und Kind. Das Thema der Madonna läuft weiter, wie manche andere selbstverständliche Aufgabe auch.

Wenn man bei der heiligen Familie mit der Heuschrecke (B. 44) eine besondere Problemstellung annehmen will, so kann es nur die der technischen Übertragung der Zeichnung auf die Kupferplatte gewesen sein; es ist, wenn nicht der erste, so doch sicher der erste große Kupferstich Dürers. Also ein technisches Problem, das natürlich die Gestaltung des Themas nicht beeinflussen konnte. Es ist im wesentlichen die Lösung, die bereits in der Berliner Zeichnung von c. 1493 gegeben war, nur daß für die Gruppe der Madonna selbst das Motiv der noch früheren Erlanger Zeichnung (L. 430) wieder aufgenommen wurde. Die Entstehung des Stichs fällt jedenfalls in das Jahr 1495 oder spätestens 1496,[1]) sie steht also unter dem unmittel-

[1]) Vgl. Anhang III.

baren Eindruck jener ersten Invasion italienischer Kunst in Deutschland, als deutlicher Beweis, wie wenig noch von dem fremden Empfinden sich der Kunst Dürers mitgeteilt hatte.

Der erste Eindruck bei einem Vergleich der Madonna mit der Heuschrecke mit der Berliner Zeichnung von 1493 ist der einer Zusammenstreichung der vielen eigenwilligen Motive, einer stärkeren Einheitlichkeit im linearen Zusammenschluß der Bildteile. In der Gesamtrichtung des formalen Schaffens aber ist nichts geändert. Einzelne Teile der Landschaft, wie die abgetreppte Mauer mit dem Holztor, das Schloß im Buschwerk kehren bei dem Stich (im Gegensinn) wieder, doch sind aus Dingen, die neben vielen andern auch da sind, jetzt Hauptmotive geworden, denen alles übrige geopfert ist. Es ist wesentlich der Typus der Apokalypse-Landschaft mit seitlichen Koulissen von Hügeln, Bäumen, Baulichkeiten, von denen die Linie nach der Mitte hin zu einem tiefer liegenden Wasserspiegel herabsinkt. Indem die Gruppe der Madonna den Horizont der mittleren Senkung um ein weniges überschneidet, ist eine annähernd symmetrische Füllung der Bildfläche gewonnen, die lineare Beziehung der Landschaftsformen zur Figurengruppe hergestellt. Die Leere des übrig bleibenden Luftstreifens füllt die Halbfigur Gottvaters mit der Taube. Daß aber die ganze Landschaft immer noch zunächst als Flächenfüllung empfunden wird, zeigen nicht nur die Einzelformen, sondern auch die fehlende Verbindung mit der Figurenzone, hinter der der Raum ins Leere abstürzt und erst nach unbestimmtem Schwanken sich zu den festeren Formen des Mittelgrundes verdichtet.

Ebenso ist für die Figuren das Entscheidende die Vereinfachung des Umrisses. Wie fortgeschnitten ist alles, was den glatten Dreiecksumriß der Madonnengruppe stören könnte, und rücksichtslos ist, mit Benutzung eines italienischen Verkürzungsschemas, der schlummernde Joseph in den Umriß der Rasenbank hineingequetscht. Innerhalb der Umrisse scheint weniger geändert. Die Formen des Kindes sind kräftiger, untersetzter, und völlig anders ist der Kopf der Madonna mit dem „fremdartig zarten Oval und der feinen Bewegung“, worin man italienische Einflüsse kaum wird verkennen wollen.[1]) Auch sonst

---

[1]) So Friedländer (Repert. XIX, 1896, S. 386), dessen Hinweis auf eine der Tarrocchi-Figuren allerdings nicht überzeugend ist.

möchte man eine etwas größere Reife der Formbehandlung erkennen; etwas mehr von der Bewegung des Körpers scheint aus dem Flächenbild hervorzutreten, beide Kniee werden aus dem Faltengewirr herausgelöst. Aber auch hiermit geht Dürer prinzipiell über die alte Art nicht hinaus, das Planlose und Zerstückte der Körperlichkeit bleibt, und nach wie vor haben die Gestalten etwas Unfestes, mehr vom Linien- als vom Formenbild. Das Empfinden für die Linie aber ist noch kaum verschieden von dem der Wanderjahre: mannigfach verkrümmte und verzerrte Biegungen der Faltenwülste, der Stoff behandelt wie eine zähe, energielose Masse.

Keinerlei Änderung, die das Thema selbst berührte, neuen seelischen und Formgehalt aus einer neuen Kombination der Bildelemente zu gewinnen suchte; nur Änderungen des Bildes, nicht des Madonnenbildes. Vor allem gar kein Versuch, den inneren Zusammenhang von Mutter und Kind enger zu gestalten. Es ist, als ob die Bewegung der Mutter an dem Kinde vorbeigleitet, als ob auch hier noch die Schranke zwischen Mutter und Kind besteht, dessen Körperchen, hochgehalten von den Armen Marias, sich als räumliche Masse von der Berührung der Mutter fern hält.[1]) Mit dieser Isolierung des Kindes in einer Raumschicht, die vor derjenigen der Madonna liegt, sich nicht mit ihr verschmilzt, geht auch der seelische Ausdruck zusammen; man wird nichts besonders Mütterliches in dem Antlitz Marias finden.

Und nun der prachtvolle Schluss dieser ersten Reihe Dürerscher Marienbilder in dem Holzschnitt der heiligen Familie mit den drei Hasen (B. 102). Er entstammt der Zeit und dem Stilgefühl der Apokalypse.[2]) Unmittelbar packt den Beschauer die noch schwere

[1]) Auch die einige Jahre spätere sogen. Genoveva der „Buße des Chrysostomus“ (B. 63) zeigt trotz der größeren Intimität des Motivs noch dieselbe abgerückte Haltung des Kindes, nur wenig mehr, wie das hier schlechterdings notwendig war, zu der Mutter hingewandt. Es genügt, auf den Stich von 1503 als Gegenbild zu verweisen.

[2]) Ein genaueres Datum kaum zu geben, die gewöhnlich angenommene Jahreszahl 1497 ganz willkürlich gewählt. Ich halte das Jahr 1498 sogar für wahrscheinlicher, nicht nur wegen der vorzüglichen Schnittausführung, sondern weil die Größe des Joseph und das Motiv der krönenden Engel (vgl. B. 71) die Formenwelt der Apokalypse bereits als Voraussetzung zu fordern scheint: ein friedliches Verhallen des Gewittersturms. Die große Sauerampferpflanze und der kleine Bodenabsturz, auf den hier das eine Häschen zuläuft, wie bei dem „Spaziergang“ (B. 94), der doch wohl auch eher 1498 als 1497 zu datieren ist.

und ungelenke, aber so großartige und eindrucksvolle Wucht der Bilder der Apokalypse — bei einem Bilde der Madonna. Es ist hier vielleicht besonders deutlich, wie der an dem Hauptthema einer Zeit entwickelte Stil auch über abliegende Gebiete des künstlerischen Schaffens hinübergreift. Die tiefe, wie mühsam verhaltene Erregung des Joseph erinnert kaum an den Gedankenkreis, dem das Bild angehört. Dazu spricht nun diese Größe des Figürlichen in dem gewaltigen Linienstil, dessen innere Energie recht eigentlich Ausdruck und Erzeugnis dieser aus innerster Erregung schaffenden Zeit ist; die Madonna mit der Heuschrecke hat ihn noch nicht.[1]) Überall bricht aus dem Idyll ein starkes und echtes Pathos hervor als Zeuge, daß diese Hand andere Dinge als eine harmlose Familienszene zu schildern gewohnt war. Gerade aber in dem unausgeglichenen Reichtum des psychischen Gehalts, von der Possierlichkeit des Hasenspiels bis zu dem unerklärlichen Ernst des Alten und der bewegten Pracht der krönenden Engel, möchte der ungemeine Reiz dieser Darstellung begründet sein.

Fast ungern entschließt man sich dazu, in ihr dann doch entwicklungsgeschichtlich nichts anderes anzuerkennen, als das letzte Beispiel der Reihe, die mit der Erlanger Zeichnung beginnt. Und doch ist es nicht anders. Das Bildganze in seiner Zusammenfügung mit der Landschaft ist ein Abkömmling der Berliner Zeichnung von c. 1493 und schließt nach anderer Richtung hin vielleicht an eine ebenfalls der Wanderschaft zugehörige Zeichnung an, deren Originalität wenigstens sehr wahrscheinlich ist.[2]) Es kann nun im einzelnen verfolgt werden, wie die Formen gewachsen sind, wie die Mauer herangerückt ist, wie die Bäume sich empordrängen. Auch hier aber dehnt sich, nur in der Bildfläche mehr verdeckt, die von dem Raumempfinden nicht überwundene Leere hinter der Figurenzone.

Ähnliches ergibt der Vergleich der Madonnengruppe etwa mit der Louvre-Zeichnung (L. 300). Die Formen sind größer und kräftiger,

---

[1]) Wie die Wucht der Linie überhaupt nicht mit den italienischen Formstudien, sondern mit dem großen Thema pathetischer Seelendarstellung einsetzt. Auch psychologisch kann die Energie der Linie nicht aus der Beschäftigung mit rein formalen Problemen, sondern nur aus seelischem Ausdrucksbedürfnis erklärt werden. Der Holzschnitt ist die diesem Stilempfinden gemäße Technik, aber auch nicht mehr.

[2]) Vgl. Anhang II.

besonders bei dem prächtig derben Kind mit seinem originell lebendigen Stehmotiv; der Zusammenhang der Gruppe aber bleibt zerteilt durch jenes Loslösen des Kindes von der Mutter. Das Körperliche der Madonna ist so verunglückt wie kaum bisher, und das lustige Auskrausen der an den Seiten wieder fest geschlossenen Silhouette nach unten hin ergibt nur neue räumliche Unmöglichkeiten. Und so ist endlich doch auch der Joseph nur der vom Unruhig-Zackigen ins Großartige gesteigerte Greis der Erlanger Zeichnung. Der verstärkte und doch gleich rätselhafte psychische Akzent, verbunden mit der körperlichen Größe des Stehenden, lenkt das Auge noch mehr als früher auf diese Nebenfigur, die sogar die Blicke der krönenden Engel von ihrer Tätigkeit abzieht. Die Madonna träumt in gedankenloser Anmut, der Knabe blättert spielend in einem Buch, dazu die in den Lüften einherbrausenden Engel, mit ihrem krönenden Zusammenschließen der auseinanderweichenden Gruppe. Alles das Töne, die wohl nebeneinander, aber doch wie für sich erklingen; es macht denn auch nichts aus, daß sich zwischen die Krone und Maria ein trennender Gewandstreifen dazwischendrängt. Mit dieser inneren Zusammenhangslosigkeit verbindet sich die Armut der räumlichen Orientierung, die den Joseph ebenso wie die Mutter und das Kind nach derselben Seite sich wenden läßt. Der glückliche Beschauer wird alle solche Erwägungen leicht vergessen über der Freude an der reichen Kraft, die aus dem unmittelbaren Leben der Linien dieses Blattes auf ihn einströmt.

In der Ausgestaltung des Madonnen-Themas das letzte Bild dieser ersten Epoche, in der stilistischen Behandlung der einzelnen Bildformen eine Abzweigung der Apokalypse — so etwa ist die Madonna mit den Hasen dem Werke Dürers einzuordnen. Als eine weitere Nebenfrucht der Apokalypse erscheint die erste Darstellung der stehenden Maria mit dem Kinde. Es mag hier genügen, diesen Stich der „Madonna auf der Mondsichel“ (B. 30) kurz erwähnt zu haben als genaue Analogie zu derjenigen Stufe der Entwicklung, die wir für das Bild der sitzenden Maria erreicht sahen. Die Anregung zur Behandlung dieses Themas mochte sich leicht ergeben aus der Darstellung des apokalyptischen Weibes (B. 71), zu der die Maria auf der Mondsichel, umgeben ebenfalls von der Strahlen- oder eigentlich Stachelglorie, inhaltlich und formal in engen Beziehungen steht.

Stilistisch gehört das Blatt durchaus in diese Zeit, etwa in das Jahr 1497.[1]) Der Typus der Madonna aber gehört weder der Apokalypse noch überhaupt Dürer an, sondern geht auf Schongauer zurück,[2]) gleichviel, wie man sich das Verhältnis denken will: ob man den direkten Anschluß an einen Schongauerschen Stich für erweisbar hält oder aber ein Zurückgreifen etwa auf Vorarbeiten aus der Wanderzeit, aus der Zeit der Schongauerschen Einflüsse, annehmen will. Jedenfalls wird durch den Stich aufs neue bestätigt, daß der Bildkreis der Madonna keinen inneren Anteil an Dürers Schaffen in der Zeit der Apokalypse hat, daß statt eigener Neuschöpfung noch immer überkommenes Gut für das Madonnenbild maßgebend ist.

Suchen wir noch einmal die Grundzüge des Bildes zu gewinnen, in denen das Madonnen-Thema sich dem jungen Dürer darstellt. Es sind Zeichnungen und andere Werke graphischer Kunst aus einem Zeitraum von etwa 6—7 Jahren, abschließend ungefähr mit dem Jahre 1498, mit der Zeit der Apokalypse als dem Höhepunkt der Kunst des noch nicht Dreißigjährigen. Merkwürdig gleichmäßig und leer, leer gerade auch an Werten, die aus dem Thema der Gruppe von Mutter und Kind gewonnen wären, lautet der Eindruck, der uns von diesen Marienbildern bleibt. Es ist die Leere der fest überlieferten, noch nicht mit eigner Kraft erfaßten und verarbeiteten Vorstellung. Noch immer die alten heiligen Vorstellungen, aber ihre Heiligkeit klingt nicht mehr wieder in dem Gefühlsleben und Schaffen des Künstlers; gelernt, nicht mehr erlebt — aber auch noch nicht erlebt in der menschlichen Form des Familienbildes, in der das Göttliche auftritt.

Das Leben des Bildes, das noch nicht zusammengehalten ist von einer zentralen, aus dem Bildinhalt hervorgehenden Stimmung, zersplittert sich an die drei Figuren der heiligen Familie. Es scheint

---

[1]) Gleichzeitig die Türkenfamilie (B. 85).

[2]) So zuerst Rob. Vischer (Studien S. 174) und H. A. Schmid (Repert. XV, S. 22). Im Gegensinn anschließend an Schongauer B. 27.

unmöglich, diese drei Figuren formal und seelisch so zusammenzustimmen, daß jeder ihr besonderes Leben und doch auch wieder ihre Bedeutung für das Leben des Ganzen zugebilligt ist; nur mit gewaltsamem Zurückdrängen oder mit ebenso gewaltsamem Hervorheben des einen Familienmitgliedes, des alten Joseph, kann das Bild gestaltet werden. So verzichtet Dürer denn später durchaus auf das dreifigurige Familienbild und gibt nur noch die reine Gestaltung des Hauptthemas der Mutter mit dem Kinde, wobei die Figur des Joseph entweder ganz fortbleibt oder aber sich einem Kreise dienender, verehrender oder inhaltlich ganz gleichgültiger Gestalten einfügen muß, die sich dem Hauptgegenstand des Bildes anschließen und unterordnen. Diese Änderung des Bildganzen erscheint als eine Folge der reineren und tieferen Erfassung des Bildthemas der Madonna selbst.

Wie aber konnte diese neue Auffassung der Madonna durchgeführt werden? Die Antwort ergibt sich von selbst aus dem, worin das Charakteristische der bisherigen Madonnen-Darstellungen Dürers zu liegen schien. Es war das Zerstückte und Zusammenhangslose in Form und Ausdruck, indem immer wieder ein neuer, für sich erklingender Ton angeschlagen wurde, indem nicht nur Maria und das Kind, sondern auch fast jede Hand und jede Falte ihr besonderes Leben erhielten, die Neigung des Kopfes nichts zu tun hatte mit dem Greifen der Hand. Gerade die letzte, reifste und schönste dieser Madonnen, auf dem Holzschnitt mit den drei Hasen, zeigte das am deutlichsten. Das pralle, formenkräftige Kind steht — doch nein, steht nicht auf den Knieen der Mutter, sondern ist angelehnt an lustig eigenwilliges Faltenspiel, und es ist augenscheinlich, daß an diesem Linienwesen der Körper Marias gar keinen Anteil haben kann. Die Hand, die das Kind hält, ist wiederum nicht die der Mutter, sondern etwas, was dort aus dem Ärmel herauswächst, und ebenso dann der Kopf mit seiner Neigung und der beziehungslosen Anmut des Ausdrucks. Immer wieder muß zu dem, was das Bild wirklich gibt, die Vorstellung helfend eingreifen für das, was es zusammen ergeben soll. Ein planloses Durcheinander von Bildeindrücken und bildlich nicht fixierten Vorstellungen, von Linie und Form. Es konnte nicht anders sein: zunächst mußten die Formen des Bildes an sich, in ihrem räumlich-körperlichen Zusammenhang

erfaßt werden, ehe sie mit einheitlich strömendem Leben sich erfüllten. Die Einheit des Bildeindrucks mußte gewonnen werden, indem an die Stelle verschiedenartiger Schaffensprinzipien die Durcharbeitung des Ganzen nach dem einen Prinzip der Abbildung durch und durch körperlicher, fest geschlossener Wirklichkeit gesetzt wurde. Also: Organisation des Bildganzen nach der Seite der räumlichkörperlichen Werte hin. Dann, wenn einmal für Mutter und Kind gleichmäßig die irdische Lebensmöglichkeit geschaffen war, mochte der Körper wieder zurücktreten, wo er für das innere Leben der Szene entbehrlich oder störend schien. Erst dann aber ist diese Abtönung der Körperlichkeit zugunsten seelischer Werte möglich, wenn das Auge die Form nicht mehr zu suchen braucht, wenn alles ganz selbstverständlich an seinem Platze steht. Bezeichnen wir die künstlerische Aufgabe ganz nüchtern, so war das Erste für die Neuschöpfung der Madonna: das Bild einer weiblichen Sitzfigur mit irgendwie bewegtem Kind — das Bild der Maria mit der Meerkatze.

II. Die Zeit des Marienlebens.

1. Die Maria mit der Meerkatze und die Maria mit den vielen Tieren.

In unmittelbarer Verbindung mit der Apokalypse, dieser Bibel der stürmischen Zeiten des ausgehenden Jahrhunderts, hatte Dürer das ernsteste, gedanken- und bilderreichste Thema der Kirche, die Passion, ergriffen. Etwa im Jahre 1500 scheint die Beschäftigung mit diesem Thema aufzuhören, und gleichzeitig findet auch die Verarbeitung der Eindrücke der ersten italienischen Reise ihr Ende. Teils in direkter Verwertung des italienischen Studienmaterials, teils mit eigenem, wie er wohl fühlen mochte, unvollkommenem Bemühen suchte er die Formen des bewegten nackten Körpers sich zu eigen zu machen: neben den in die Tiefen des Herzens hinabgreifenden großen Aufgaben als notwendige Ergänzung kühle, gegen den vorstellungs- und gefühlsmäßigen Inhalt des „Bildes“ gleichgültige Formstudien. Das wichtigste Werk dieser Richtung, der Herkules-Stich mit seinem Konglomerat italienischer Formen, geht jedenfalls nicht über das Jahr 1500 hinaus. Bereits das nächste Jahr weist das erste Beispiel für die neue Art der „Erfindung“ nackter Körper auf: es beginnt die lange Reihe der konstruierten Figuren Dürers.[1] Unmittelbar anschließend an den Herkules-Stich, wahrscheinlich noch im Jahre 1500,[2] entsteht als letzter oder wenigstens einer der letzten Ausläufer dieser italienisch-formalen

---

[1]) Es braucht kaum noch gesagt zu werden, daß für alles, was sich hier und im folgenden auf diesen Punkt bezieht, Ludwig Justis Forschungen die auch von mir dankbar benutzte Grundlage gewähren.

[2]) Die Gründe für die Datierung der Maria mit der Meerkatze und der mit den vielen Tieren s. Anhang IV.

Richtung der Stich der Maria mit der Meerkatze (B. 42). Und während es für die Entwicklung des Madonnen-Themas sich als unfruchtbar erwiesen hatte, daß es hineingezogen wurde in den Formenkreis der Apokalypse, hat diese Berührung mit der rein formalen Problemstellung der „italienischen" Kunst Dürers dem Marienbild die reichsten Früchte gebracht: die Madonna mit der Meerkatze ist die Grundlage geworden für das neue Madonnenbild, das sich erfüllt mit dem Geiste des Marienlebens.

Zum ersten Mal erscheint bei Dürer — abgesehen natürlich von der apokalyptischen Stehmadonna — Maria allein mit dem Kinde. Der Grund für diese Beschränkung der Figurenzahl aber liegt noch nicht in der Konzentration des Bildinteresses auf eine möglichst verinnerlichte Auffassung von Mutter und Kind. Vielmehr zeigt kaum ein anderes Marienbild Dürers so viel Kälte und Gleichgültigkeit des Gefühlsinhalts, keins ein so geflissentliches Hervorheben des plastisch-statuarischen Charakters der Figurengruppe, wie die Madonna mit der Meerkatze. Alles ist konzentriert auf die Darstellung einer in ihrer Körperlichkeit möglichst durchgebildeten sitzenden Frau und — dies für Dürer vielleicht der Ausgangs- und eigentliche Kernpunkt des ganzen Bildes — auf die Darstellung eines nackten bewegten Kindes. Es sollte in Dürers Sinn gleichsam ein Stück italienischer Kunst werden.[1])

Die lebhafte Beschäftigung mit den italienischen Aktstudien, aus denen der Herkules-Stich zusammengebaut wurde, war unmittelbar vorausgegangen, wie auch das noch völlig unveränderte Formgefühl für das Kräuseln der Falten und für die Behandlung des Bodens zeigt. In frischer Erinnerung an die dort benutzten Typen und mit gleicher künstlerischer Tendenz bildete er die Madonna mit dem Kinde,[2]) und es ist wahrscheinlich, daß dabei nicht nur diese Typen, sondern auch noch besondere italienische Reminiszenzen nachwirkten. Zum mindesten für das Kind möchte man das annehmen: die komplizierte Körperdrehung mit dem übergreifenden Arm und in Verbindung damit die Differenzierung der Beinhaltung wird man ohne

---

[1]) Zu beachten auch der bei Dürer sehr seltene runde Heiligenschein.

[2]) Dabei fortgeschrittener in der Technik, mit größeren Schattentiefen (vgl. Lippmann, Kupferstich, S. 47), und feiner in der Durchbildung, vgl. z. B. die weichere Behandlung des Körpers und die feinere Detaillierung des Haares bei dem Kinde.

Annahme eines direkten italienischen Vorbildes kaum erklären können, wobei dann der Gedanke an Lorenzo di Credi am nächsten liegt. Dabei müßte die ungeschickte Wiederholung der gleichen Haltung für beide Arme des Kindes sicher auf Rechnung Dürers gesetzt werden, der hier aus irgend einem Grunde die Vorlage zu ändern für gut befand.[1]) Doch mag hier der größte Grad der Sicherheit nicht erreichbar sein, solange die vorauszusetzende Studie selbst fehlt — wichtiger ist die ganz unverkennbare und ausschließliche Richtung des Bildinteresses auf den Körper als Bewegungsmaschinerie. Wie bei dem Herkules-Stich, ist die Bewegung früher da als die Funktion, der sie dienen soll. Es ist kein spielendes Kind, sondern ein Kinderkörper, dessen Glieder in formal interessanter Weise zusammengeschoben sind, und dem dann ein paar Attribute in die Hände gegeben wurden — diejenigen Attribute, ein Vogel und ein Beutelchen, die Dürer auch in einem späteren ähnlichen Fall ebenso nachträglich hinzubrachte, und deren Verwendung dann für ihn geradezu ein selbstverständliches Requisit für das italienisch nackte Kind geworden zu sein scheint.[2])

Zu der Bewegungsstudie des Kindes fand sich die Figur Marias hinzu, wobei die Frage, ob und wie weit auch bei ihr direkte, wenn auch modifizierte italienische Vorbilder nachwirkten, unentschieden bleiben muß. Es möchte zur Erklärung genügen, daß Haltung und Formen des Kopfes von der mittleren Frau des Herkules-Stichs her noch einmal wiederholt und somit doch ebenfalls italienischen Ursprungs sind,[3]) und daß von ebendort her die plastische Durchbildung des Körpers, besonders der Brust, beeinflußt worden ist. Im übrigen hat dann dasselbe Streben, von dem die Zeichnung des

[1]) Ich möchte denken, daß ein segnendes Christuskind etwa des Lorenzo in der Art der Bilder im Dom von Pistoja und in Neapel (Klass. Bildersch. 724 u. 1471) von Dürer einmal nachgezeichnet worden war, und daß er nun die nicht passende segnende Bewegung der rechten Hand mit Nachahmung des im linken Arm gegebenen Motivs umbildete. Bereits Thausing (I², 224 f.), der ebenfalls auf Lorenzo hinweist, bemerkt mit Recht, daß die Hand mit dem Vogel „ungenau" gezeichnet sei.

[2]) Vgl. die Berliner Madonna mit dem Zeisig; ferner die Basler Zeichnung von 1509 und die Windsor-Zeichnung von 1515 (L. 390); wobei aber mit der Befreiung des Kindes aus dem Modellzwang sofort auch das Vögelchen frei wird. Diese Attribute selbst natürlich nichts Besonderes für Dürer (vgl. Schongauer B. 29), doch möchte hier auch an den Vogel in der Hand des Kindes auf dem Herkules-Stich zu erinnern sein.

[3]) Auch hier Verbesserungen, vor allem die überhohe Stirn beseitigt.

Kindes bestimmt war, sich auch den Formen der Maria mitgeteilt. Hochaufgerichtet sitzt sie auf der Rasenbank, mit statuarischer Pose die freie Hand auf das Buch legend, das nicht Benutzungs-, sondern nur Repräsentationszwecken dienen soll. Mit starker Artikulation sind unter dem Gewand die einzelnen Körperteile hervorgehoben, und ähnlich, wie das auch in der italienischen Kunst wohl vorkommt, ist dabei auf Kosten der verkürzten Oberschenkel der Rumpf zu sehr in die Höhe gerückt. Scharf sind Kniee und Unterschenkel geschieden, und sogar der eine Fuß muß sich unter dem Gewand hervorwagen — ein Zugeständnis, das man erst dann richtig würdigen kann, wenn man sieht, daß es bei Dürer sonst kaum vorkommt. Nur ein schüchternes und hier gleichsam gerechtfertigtes Abweichen von dem innern Gesetz des Dürerschen Marienbildes: daß der Körper nur dort hervorkommt, wo er Ausdrucksfaktor ist, wo er zu sprechen hat; daß alle unbeteiligten Glieder sich verhüllen hinter ornamentalem Spiel, wie es auch hier unorganisch genug über den rechten Fuß der Madonna hinüberkräuselt. So möchte doch auch in der Kopfneigung Marias weniger das Gefühl für die Bewegung als solche als vielmehr für den Ausdruckswert dieser Bewegung als letzter Grund des künstlerischen Empfindens hervorschimmern. Von einem Gefühl für das Erklingen des Rhythmus einer bewegten Figur und für das Zusammenklingen der Gruppe kann nicht gesprochen werden.

Doch haben wir uns damit bereits von dem, was Dürer in diesem Stiche leisten wollte, und was tatsächlich auch neu und eigentümlich an dieser Leistung ist, entfernt. Nichts hierbei bezieht sich auf den Stimmungsgehalt der Gruppe, der fast absichtlich vernachlässigt scheint. Das Bild hat etwas vom Demonstrieren der Form an sich, was notwendig erkältend wirkt. Der ungeheure Fortschritt aber, den dieser Stich für die Herrschaft über alles Körperliche an der Madonnengruppe bedeutet, wird klar, gleichviel mit welcher der früheren Darstellungen man den Stich vergleicht. Hier ist nun mehr als lineares Spiel. Der körperlich-reale Zusammenhalt der menschlichen Figur ist, wenn auch noch unfrei genug, so doch gewonnen.

Dieses Gefühl für die Durchbildung des Körperlichen greift nun hinüber von der Figur zur Gestaltung des ganzen Bildes. Man erkennt noch recht wohl die Bildanlage der Madonna mit der Heuschrecke wieder: hinter der Rasenbank die unfeste Raumzone, hier

recht geschickt von dem Wasserspiegel aufgenommen, dann der Wasserspiegel mit den Hügeln an den Seiten. Aber schon im Vordergrund ist alles fester, massiger; da wo bei dem früheren Stich die Rasenbank abbrach, und wo bei dem Holzschnitt mit den Hasen eine schwache Pflanzenwand zur Schließung der Lücke genügt, ist hier die feste Mauer der Rasenbank im Winkel herumgezogen. Wichtiger aber ist die völlige Veränderung der Bildwerte in der Landschaft des Hintergrundes, für die, wie man weiß, eine Naturstudie benutzt wurde.[1]) An die Stelle gleichmäßiger Flächenfüllung ist die Verteilung der Massen nach ihrem Raumwert getreten. Der Kopf der Madonna mit der energisch differenzierten Silhouette ist über den Horizont emporgerückt, und nun ist die Landschaft so verteilt, daß sie zusammenwirkt mit der Bewegung der Figur. Der stark hervorgehobene Raumklotz des Weiherhäuschens steigert mit der Expansionskraft der festen kubischen Masse den Eindruck der Kopfneigung der Madonna eben nach der Seite hin, wo durch die Tiefenentwicklung der Landschaft ein Raumvakuum gegeben scheint. Die Erklärung durch einen Zufall, wie er in der Benutzung der Naturstudie gegeben ist, genügt nicht, zumal da ja die ganze linke Seite der Landschaft frei hinzuerfunden ist. Die Richtung der psychischen Energie auf das Körperliche hat in diesem Gefühl für Abwägung der räumlichen Massen eine unmittelbar gegebene Folgeerscheinung. Daß auch der Bildwert der Meerkatze sich in dem inhaltlichen Reiz des fremdartigen Tieres und in der Füllung eines leeren Teils der Fläche nicht erschöpft, braucht danach nicht mehr ausgeführt zu werden.

Man wird nun sagen müssen, daß alles, was in diesem Stich geleistet ist, für das Marienbild als solches, für das Bild der Mutter mit dem Kinde, doch nur Vorarbeiten bedeutet. Es ist das starre, kahle Formengerüst, das wohl die Festigkeit, aber noch nicht die Wohnlichkeit des Baues verbürgt. Diese Festigung des Formempfindens für die besondere Bildaufgabe der Madonna gibt nun aber dem Stich der Madonna mit der Meerkatze die grundlegende Bedeutung für die Entwicklung dieses Themas Dürerscher Kunst.

[1]) Hierüber zuletzt Ludw. Justi, Repert. XXVI, 1903, S. 467, in einem Aufsatz, der auch sonst für diese Arbeit reiche Anregungen gewährte.

Es ist der Ausgangspunkt des neuen, wirklich Dürerschen Marienbildes.[1])

Und nun zieht warmes Leben ein in die kalten, unwirtlichen Räume. Überall verbirgt sich die kahle Strenge der errechneten, regelmäßig nüchternen Form hinter der lustigen Willkür buntfarbigen Schmuckes; doch ist es nun nicht mehr das bloße Schillern einer utopischen Welt der Linie, deren Formen ein jeder Luftzug auseinanderzustürzen vermöchte wie ein Kartenhaus.

Nicht lange nach dem Stich der Madonna mit der Meerkatze, etwa im Jahre 1501, entstand die Zeichnung der Maria mit den vielen Tieren (im Besitz von Blasius, Braunschweig, L. 134), die dann als Grundlage für das gleich anschließend ausgeführte Aquarell-Blatt der Albertina (L. 460 = Alb. 169) benutzt wurde.[2]) Der Zusammenhang mit dem Stich oder vielmehr mit der Vorzeichnung für den Stich ist kaum zu verkennen — wie in dem beweglichen Spiel der freien Variation doch immer wieder die einfachen Linien des Themas durchschimmern. Geblieben ist die allgemeine Anordnung der Madonna auf jener Rasenbank mit der umknickenden Ecke, die Gruppierung und Haltung von Mutter und Kind, das etwas steif aufgerichtete Sitzen der Mutter, die nur den Kopf ein wenig herabneigt zu dem lebhaft bewegten Kind, dessen Bewegung sich nur zögernd von dem sichern Vorbild loszumachen scheint. Geblieben sind sogar Einzelheiten, wie das Buch der Madonna, die Löcher in der Holzverschalung der Rasenbank. Im ganzen Ausdruck wie in den besonderen Formen der Bewegung und Anordnung des Kindes, ist die ausgeführte Redaktion der Albertina der Madonna mit der Meerkatze bereits ferner gerückt als die Blasiussche erste Vorzeichnung.

Aber der entscheidende Schritt über die Madonna mit der Meerkatze hinaus ist doch bereits bei dieser Vorzeichnung getan; das Albertina-Blatt gibt dann nur noch die feinere Ziselierung, die allseitige Ausglättung und freilich auch Abschwächung der ersten Frische des Entwurfs. Entscheidend aber ist, daß hier die Lust am

---

[1]) Über das Mittelbild des Dresdener Altars vgl. Anhang V.

[2]) Vgl. Anhang IV.

Leben des Bildes, am Leben der Menschen und Dinge hervorbricht, daß es nicht mehr gilt, eine sitzende Frau und einen Kinderkörper mit mühsamer Genauigkeit nachzuformen, daß es nunmehr ein Bild



Abb. 3. Maria mit den vielen Tieren. Erster Entwurf, c. 1501.
(Blasius, Braunschweig, L. 134.)
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

der Mutter mit dem Kinde geben soll in ihrem Glück und in ihrer Lust am schönen, blühenden Leben. Die herzenskalte, wissenschaftlich exakte Bemühung um die äußere Form der Dinge ist bereits getan

und liegt jetzt vor allem Bildschaffen, dem damit die Freiheit für das innere Erfassen und Nachleben des Themas gewonnen ist. Wert und Zusammenhang der Bildteile werden neu empfunden, indem die



Abb. 4. Maria mit den vielen Tieren, c. 1501.
(Albertina, L. 460 = Alb. 169.)
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

plastisch-räumlichen Werte als nunmehr selbstverständlich und an sich nichtssagend verschleiert werden. Wir gehen vom Einzelnen aus, wobei wir uns zunächst auf die Blasiussche Zeichnung be-

schränken, da ja in ihr die Entscheidung bereits gegeben ist. Der Vergleich mit der Madonna mit der Meerkatze hat in allem mit dem Gegensinn des Stiches zu rechnen.

Alles, was bei dem Kinde des Stichs an Pose erinnert, ist verschwunden. Es ist nicht mehr der bei aller Schiebung der Gliederchen doch sehr ruhige, unbeweglich still sitzende Kinderkörper, sondern bei Festhaltung des Bewegungsschemas ein wirkliches Kind in lebhafter Ausdrucksbewegung. Der rechte Fuß stößt ab, und nun wirft sich das ganze Körperchen in gelockerter Bewegung herum, um mit den Händen die Blumen zu fassen, die es eben von dem eigens für diesen Zweck aufgebauten Kastenaufsatz der Rasenbank gepflückt hat. Sehr vergnüglich das ungeschickte Patschen der rechten Hand — zu erklären allerdings nicht aus der Ungewißheit des Kindes über zweckmäßige Bewegung, sondern vielmehr aus der Ungewißheit des Künstlers, wie er aus der fertig vorliegenden Bewegung ein Ausdrucksmotiv gestalten sollte. Eine Schwierigkeit, die auch bei dem Albertina-Blatt nicht ganz überwunden scheint[1]). Mit dieser lustigen Lebendigkeit des Kindes aber ändert sich auch der Anteil, den die Mutter an ihm nimmt. Auch bei ihr ist der Ursprung der ganzen Haltung nicht zu verkennen, noch immer sitzt sie etwas förmlich steif da, und Ansicht und Auswahl der Formen sind noch bedingt durch jene frühere Rücksicht auf Klarlegung des körperlichen Zusammenhanges. Aber das Statuarische ist verschwunden, das Faltenspiel gleitet — ohne daß noch an Trennung der Kniee und Unterschenkel gedacht wäre — über die Füße hin und beginnt auch bereits, sich behaglich neben Maria auf der Rasenbank auszubreiten. Die rechte Hand der Madonna, die sich früher auf das Buch lehnte, spielt nun mit dem Repräsentationsobjekt, in gedankenlosem Blättern — nur noch die träumende, im Anblick des Kindes glückverlorene Mutter[2]).

Und mit der veränderten Auffassung der Figuren als des Bildzentrums ist nun auch das ganze Bild verändert. Das Zusammen-

---

[1]) Daß auch sonst das Kind der Meerkatzen-Madonna sich dem Formengedächtnis Dürers eingeprägt hatte, beweist die Anbetung der Könige aus dem Marienleben (B. 87).

[2]) Zu vergleichen das Blättern des Kindes in dem großen Buch bei der Madonna mit den Hasen: wie hier der Blick des Kindes (und des Beschauers) gerade hingelenkt wird auf das Nebenmotiv, an dem doch weder das Verständnis des Kindes noch das Interesse des Beschauers haften bleiben soll.

wirken von plastischer Bewegung und räumlicher Massenverteilung ist aufgegeben, da ja das erste Glied dieser Relation von Figur und Landschaft aus dem Bildinteresse verschwunden ist. Die Figurengruppe stellt nur noch einen nicht allzu großen Teil des Bildlebens dar. Das ganze Bildgefüge hat sich gelockert, aus allen Ritzen und an jedem freien Fleckchen drängt das Leben hervor in Tieren und Pflanzen und Bäumen und zackigen Bergen, die immer noch höher kommen wollen. Das in den statuarischen Zusammenhang Eingemauerte der isolierten, gefesselten Meerkatze hat sprudelnder Lebensfülle weichen müssen. Aus den Löchern in Pfosten und Brettern der Rasenbank lugen Käuzchen hervor, ein Fuchs, ein tollender Hund, Vögel und was es sonst an Geschöpfen gibt, alles treibt umher um das Leben der Menschen zwischen ihnen. An der Rasenbank vorbei öffnet sich der Durchblick auf ein Wässerchen mit Schwänen[1], und dann geht es hinein in den Reichtum der Landschaft, die so recht mit Lust mit immer noch neuen Dingen und Formen vollgepfropft ist. Kein Gedanke an ein räumliches Abwägen und Durchbilden, es muß immer noch mehr erzählt werden. In getrennten Scharen kommen die drei Könige angerückt, oben auf der Höhe erscheint der Engel den Hirten bei ihren Herden, und weiter vorn, aber immer noch in ganz kleiner Figur und nur zur Landschaft, nicht zur Madonnengruppe gehörig, wandelt der alte Joseph einher.

Man kann verfolgen, wie die Landschaft zusammengeschoben ist aus den Formen, die Dürer, jedenfalls kurz vorher, bei zwei größeren Bildern des Jahres 1500 verwandt hatte. Die hoch emporgeführten großen Bergkuppen rechts schließen an die Landschaft des Nürnberger Herkules-Bildes an[2], während für die linke Hälfte der Landschaft mit den mannigfacheren Formen das Münchner Bild der Beweinung die erste und hier nachklingende Formulierung gegeben hatte[3]. Bei der Vereinigung dieser beiden Landschaften blieb dann

[1]) Dieser Durchblick nicht ursprünglich so beabsichtigt. Wenn ich die Linien hier richtig deute, so war die Rasenbank noch weitergeführt und brach dann ebenfalls, wie links, im geschlossenen Winkel nach vorn um, was natürlich als trocken und schematisch beseitigt werden mußte.

[2]) Und zwar an das ausgeführte Bild, nicht an die Darmstädter Vorzeichnung.

[3]) Vgl. die Hügel, an deren Hängen die Architektur emporsteigt, und die darüber emporgeschobenen zackigen Berge, die seitliche, noch ziemlich schmächtige Baumkulisse im Mittelgrund — alles natürlich nicht kopiert, sondern nur im Formengedächtnis weiterlebend.

in der Mitte noch ein kleines Stück eines Wasserspiegels, das aber auf dem Albertina-Blatt vollends verschwunden ist. Es ist, wenn auch noch überreich und ganz entstanden aus der Lust am Fabulieren, doch bereits der Typus der Berglandschaft des Marienlebens.[1])

Und nun noch einige Hinweise auf die Änderungen bei dem ausgeführteren und aquarellierten Blatt der Albertina. Es sind die Änderungen, die aus der Beruhigung der Stimmung hervorgehen, wenn es nur mehr gilt, das bereits Vorhandene weiter durchzubilden, wenn der frisch zufahrende Strich der Skizze nun sauberer und in gemessenerem Tempo geführt wird. Die behagliche Ausbreitung des Gewandes der Madonna ist fixiert, und die Bewegung des Kindes, die zuerst noch etwas Unvermutetes, Isoliertes hatte, wächst nun hervor aus dem an dieser Seite besonders reichen Faltengekräusel. Die Abweichung von dem Bewegungsschema des Stiches ist noch größer geworden, das Köpfchen zurückgeworfen, die Hände eng zusammengenommen, die Erdbeerpflanze fassend. Aus der ursprünglichen Drehung des Körpers ist mehr ein Vorwärtsrutschen geworden, die etwas tolpatschige Bewegung zahmer, niedlicher. Der Typus der Maria scheint mütterlicher: ein breites, volles Gesicht unter dem Schleiertuch, mit behäbigem, vielleicht schon etwas schwerfälligem Wohlwollen.[2]) Mit besonderer Liebe ist die Blumen- und Tierwelt bedacht worden, alles ausführlicher und voll guter Laune, aber dabei weniger übermütig und auch in der Raumverteilung haushälterisch enger. Der gefangene Fuchs scheint resignierter seine Fessel zu tragen, und der tollende Hund hat sich der Madonna zu Füßen gelegt und beobachtet argwöhnisch das nahende Ungetümchen mit seinen großen Zangen. Im Kleinsten wie im Ganzen überall das Hinübergleiten der Stimmung von reinem Übermut zu mehr gehaltenem Humor. Auch die Landschaft nimmt an dieser größeren Gleichmäßigkeit der Bildhaltung teil, die übergroßen Gegensätze von Hoch und Tief sind gemildert, die seitliche Schließung verstärkt, indem noch ganz zuletzt große Schwertlilien die Funktion des Baumes aus dem Mittelgrund

---

[1]) Vgl. die Heimsuchung des Marienlebens (B. 84), wobei als Fortschritt vor allem die festere seitliche Rahmung. Hingewiesen sei auch auf die einfachen Häuschen und die Hintergrundszenen mit kleinen Figuren, wofür der Paumgärtner-Altar und der Weihnachtsstich von 1504 (B. 2) zu vergleichen sind.

[2]) Vgl. das Wiener Bild von 1503.

ergänzen mußten. Und so fort — der Beschauer wird gern noch all die kleinen Einzelzüge aufspüren wollen, in denen, bei allem Versenken ins Kleinste, doch immer die einheitlich durchgehende Stimmung des Ganzen wiederklingt.

Woher nun aber diese einheitliche Stimmung, die gegenüber dem Stich der Madonna mit der Meerkatze ein völlig neues inneres Verhältnis Dürers zum Bildthema als Voraussetzung hat? Erinnern wir uns daran, daß die Madonna mit der Meerkatze zu den letzten Ausläufern jener Richtung Dürerscher Kunst gehörte, die mit Hilfe des von Italien übernommenen Formenmaterials und anschließend daran auch mit eigenem Mühen das Problem der menschlichen Form zu lösen suchte. Diese Art des Schaffens, bei der das Bild nicht aus einer innerlich geschlossenen Gesamtvorstellung, sondern aus Einzelproblemen formaler Natur hervorwächst, hört um 1500 auf. Es beginnen 1501 die Versuche, sich der menschlichen Figur durch geometrische Konstruktion zu bemeistern, d. h. die formalen Probleme treten zurück von dem sonstigen Bildschaffen, es handelt sich nicht mehr darum, direkt bildmäßig brauchbare Formen zu gewinnen, sondern es ist ein Bemühen um Feststellung der normalen menschlichen Figur. Von der unmittelbaren Praxis der Kunst treten die Probleme der menschlichen Form hinüber in das Gebiet mehr theoretischer Bemühungen. Mag auch diese Grenze zwischen Theorie und Praxis noch vielfach verwischt werden, die Konstruktionsfigur mit ihrer bestimmten Bewegung zugleich für den Stich oder das Bild nutzbar gemacht werden, so ist doch der Schaffensvorgang bei diesen Proportionsstudien mit ihrem Messen und Rechnen von dem sonstigen Bildschaffen in ganz anderer Weise geschieden, als es vor 1500 mit dem Hin und Her von Aktfigur und Bildfigur gewesen war. Durch dieses Auseinandertreten der rein formalen Bemühungen um die geometrisch festzustellende menschliche Normalform und des von solchen Sorgen nicht berührten, freien Bildschaffens kommt in ganz anderer Weise die Möglichkeit, das Bild vom Bildthema aus zu erfassen, die Figuren nicht hineinzuzwängen in irgend ein formales Schema, sondern sie so agieren zu lassen, wie es ihrer Aufgabe innerhalb des Bildganzen gemäß ist. Statt der für sich interessanten, ausdruckslosen Körperbewegung wird nun wieder die Ausdrucksbewegung gegeben; die Figur kann, da sie sich im selbstverständlichen Besitz ihrer Glieder

fühlt, von innen heraus leben und sprechen. Die Maria mit den vielen Tieren ist gegenüber der Madonna mit der Meerkatze das deutlichste Beispiel dafür, wie die rein formalen Probleme des menschlichen Körpers aus dem Bildschaffen zurücktreten, und wie dadurch die Figuren frei und lebendig werden, erfüllt von dem, was in ihnen vorgeht; wie das ganze Bild zu erzählen anfängt.

Das eigentlich künstlerische Schaffen wird durch die Abscheidung der Formarbeit für Dürer leichter, müheloser, ein Spiel neben der Arbeit. Es ist im ganzen ein Prozeß der Klärung und Beruhigung, und auch in der Wahl der Bildthemata mußte diese Wandelung hervortreten. Ebenfalls um 1500 sind die großen Themata voll starken inneren Drängens und Ringens zunächst abgeschlossen. Den Jahren des Kampfes folgt eine Zeit der Ruhe, ein leiseres Hingleiten in mehr idyllischen Stimmungen. Es sind Stimmungen, die sich ganz zwanglos mit dem Thema des Marienlebens verbinden, mit dem Thema stiller, umfriedeter Häuslichkeit. Natürlich sind das nicht die einzigen Bildaufgaben der Zeit — wie in dem Marienleben auch durchaus nicht alle formalen Interessen ausgeschaltet sind, die Fragen der perspektivischen Raumgestaltung sogar sehr hervortreten —, aber gerade die grüne Passion von 1504 zeigt deutlich genug, daß Dürer nicht wie früher hineingreifen mochte in die große dramatische Wucht der Passionsszenen, daß er ruhiger und deshalb bei diesem letzten Thema kühler geworden war. Wenn überhaupt, so entspricht in dieser Zeit, die ihren Hauptinhalt in den Jahren 1503 und 1504 zu konzentrieren scheint, das Marienthema durchaus der inneren Richtung der Dürerschen Kunst, als diejenige Bildaufgabe, bei der Inhalt und Form am reinsten zusammenstimmen. Kein starkes Kämpfen, sondern bald heiteres, bald ernstes Sinnen und Erzählen — neben den Stunden anstrengender Verstandesarbeit der innere Reichtum des Herzens hervordrängend.

Die Maria mit den vielen Tieren ist das erste Zeugnis für diese Wandelung, für den Beginn des Marienlebens. Fast überreich blüht es empor. Die Gruppe der Mutter mit dem Kinde, die Erzählungen des Marienlebens, die hingebende Versenkung in Tier- und Pflanzenwelt, all das ist hier noch beisammen, fast beengt in der Fülle der neuen Keime und alles noch keimartig unentwickelt, aber auch mit verheißungsfreudiger Frische und Lebenskraft. Indem die einzelnen

Bestandteile dieses vielgliedrigen Bildganzen sich scheiden und sich selbständig weiter entwickeln, haben wir uns damit zu begnügen, der weiteren Entwicklung des eigentlichen Marienbildes, der Gruppe von Mutter und Kind, zu folgen.

2. Das Madonnenbild in der Zeit des Marienlebens.

Es war für das Bildganze der Maria mit den vielen Tieren entscheidend gewesen, daß der Zusammenhang zwischen der Figurengruppe und der Landschaft nicht, wie bei dem früheren Stich, formal empfunden war, sondern nur auf einem Ausspinnen der inhaltlichen Beziehungen und der allgemeinen Stimmung beruhte. Die Landschaft konnte demnach, ohne daß sich der Charakter des Bildes und der Madonna selbst zu ändern brauchte, ebensogut fortbleiben. Es ergibt sich die im Grunde gleiche, nur knapper gefaßte Darstellung der auf der Rasenbank sitzenden Maria mit dem Kinde, ohne weitere landschaftliche Umgebung. Nur die zierlichen Koloraturen sind damit entfernt, der Hauptakkord aber festgehalten und nun um so stärker erklingend; die ruhige, glückliche Stimmung des Existenzbildes geschieden von der Reihe erzählender Darstellungen.

Es sind zwei Werke des Jahres 1503, die hier in Betracht kommen: eine Zeichnung in London (L. 229) und der Kupferstich der säugenden Maria (B. 34). In scheinbar selbstverständlicher, müheloser Entfaltung gewinnt das Marienbild die innere Freiheit und das unmittelbar Zwingende des durchaus einheitlichen Schaffens, das jede Linie und jede Form mit dem einen Grundgefühl des gleichen Lebens durchtränkt. Die inkongruenten Töne verschwinden, es bleibt nur noch das, was für den Eindruck in einem klar bestimmten psychischen Erlebnis zusammen bestehen kann. Bei der Maria mit den vielen Tieren war noch von der ursprünglichen Vorlage her die etwas steife Teilnahmlosigkeit in der Haltung der Mutter und der Anschein eines Bewegungskunststückchens bei dem Kinde geblieben. Nun aber verbirgt sich das einmal gewonnene Gefühl für den Zusammenhang des Körperlichen gleichsam hinter der Szene als der feste,

reale Zusammenhalt der im Bilde angedeuteten Formen. Die Madonna sitzt ganz tief, etwas schräg gewandt, so daß die Funktion des Sitzens einigermaßen glaublich scheint. Der Blick aber wird von dem formalen Leben der Gestalt abgezogen. Vom Körperlichen wird in ausführlicher Klarheit nur der Oberkörper der Mutter und das Kind gezeigt. Der Unterkörper verschwindet hinter dem einheitlich darüber hingezogenen Faltenspiel, das diesen unteren Teilen den Charakter eines in der Fläche ausgebreiteten Sockels verleiht, dem an der eigentlichen Aktion des Bildes kein näherer Anteil zukommt: weder von den Knieen noch von den Füßen wird etwas sichtbar. Der Linienzug dieser Sockelpartie bekommt — in allgemeiner Umdeutung der Körperhaltung — jenes schräge Auslaufen, das ebenso wie die ganze Anordnung der Figur bis in die spätesten Zeiten Dürers typisch bleibt. Vergleicht man etwa den Holzschnitt von 1518 (B. 101), so ist an der ganzen Anlage der Marienfigur gegenüber dieser Zeichnung von 1503 nichts Wesentliches geändert. Die besonderen Formen und die Proportionierung der Sockelpartie werden hinfort ebenso mannigfach abgewandelt, wie die Motive für das Verhältnis von Mutter und Kind, aber an dem eigentlich formalen Grundproblem der Schiebung des Körpers innerhalb der Bildfläche wird kaum einmal gerührt, neue Möglichkeiten der Bewegung und der Bildansicht kaum gesucht. Das innere Schaffensinteresse geht nach einer anderen Richtung, und so mag man sich mit dem einmal gefundenen und als brauchbar erkannten formalen Schema begnügen.

Dies Schema erklärt sich durch das Hineinströmen des Körpergefühls, das durch die Arbeit der Meerkatzen-Madonna gewonnen war, in die Bildformen, die bereits vorher aus der Überlieferung und der Empfindung Dürers für die Gestaltung des Marien-Themas hervorgegangen waren. Fast alle früheren Werke, von der Erlanger Zeichnung bis zur heiligen Familie mit der Heuschrecke, zeigen dieselbe Ansicht der etwas schräg ins Bild gesetzten Maria und dasselbe schräge Ziehen der unteren Faltenpartieen. Aber das planlose Durcheinander in der Durchbildung, wo etwa ein Knie als plastische Form hervorgehoben, alles Übrige nur linear empfunden war, ist nun verdrängt einmal durch das (annähernd) gleichmäßige Empfinden für den Körper hinter der Flächenandeutung und dann durch die Abwägung der Akzente, mittels deren das Körperliche je nach seiner Ausdrucks-

bedeutung teils klar herausgebildet wird, teils als bedeutungslos hinter dem Flächenbilde verschwindet. Diese Abwägung ist nur möglich auf dem Grunde einer annähernd sicheren Beherrschung der Form — wobei durchaus nicht eine völlige Freiheit Dürers nach dieser Richtung hin behauptet sein soll, wogegen ja nicht nur die Bilderscheinung selbst, sondern auch die bereits erwähnte Eintönigkeit in



Abb. 5. Maria mit dem Kinde, 1503 (British Museum. L. 229).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

den formalen Hauptmotiven spräche. Die Prüfung des Einzelfalls wird es denn auch oft genug bestätigen, daß die formale Sicherheit des Auges durchaus noch nicht untrüglich ist, doch ist ja das Entscheidende auch nicht die objektive, anatomische Richtigkeit, sondern vielmehr das subjektive Genügen, das soviel, wie für das persönliche Formverlangen nötig ist, vorfindet, ohne suchen zu müssen. Sobald diese sichere Fixierung des Bildinteresses nach einer Richtung hin erreicht ist, kommen die Bedenken, die von außen her erhoben werden könnten, nicht mehr zu Worte — es sei denn für den Kunsthistoriker,

der eben hierdurch schärfere Grenzen für die künstlerische Persönlichkeit zu gewinnen suchen wird.

Mit dem tiefen Sitzen der Madonna — das bei der (früheren) Londoner Zeichnung übrigens noch stärker als körperliche Funktion betont ist als bereits bei dem Stich von 1503 — ist jene Haltung des Oberkörpers verbunden, bei der sich die Mutter etwas vorneigt zu dem Kinde, das nun von ihrer Bewegung wirklich umschlossen wird. Es scheint, als ob die Formen der Mutter sich schützend herumschmiegen um das Kind, das bei dem Stich von 1503 fast völlig mit seinem Körperchen in dem Schoß der Mutter versinkt. Dieses Zusammenbiegen der Figur der Mutter, wobei der untere Teil rein ornamental behandelt, der obere mit seinen Ausdrucksakzenten körperlich durchgebildet wird, bedingt den Eindruck der Innigkeit bei diesen Darstellungen. Die Mutter scheint das Kind in sich aufzunehmen.

Ein letztes Motiv endlich, das besonders für die Madonna in der Zeit des Marienlebens typisch scheint, ist jenes Ende des Manteltuches, das es sich neben der Madonna auf der Rasenbank bequem gemacht hat. Ein Motiv der breit gelagerten Behaglichkeit. Auch diese Form an sich nicht neu — sie kommt bereits bei der Berliner Zeichnung von 1493 vor — aber neu die Verwendung im Dienste des Ausdrucks, der Gesamtstimmung. Bereits die Maria mit den vielen Tieren hatte die kahl abschneidende Silhouette der Madonna mit der Meerkatze in dieser Weise belebt.

Und nun bezeichnen innerhalb der gemeinsamen Formen die Londoner Zeichnung und der Kupferstich von 1503 nicht nur ein Fortschreiten von der Studie zum völlig in sich gerundeten Bild, sondern auch ein Fortschreiten in dem Zusammenarbeiten der Bildelemente zu dem größtmöglichen Gehalt an Innerlichkeit, den Dürers augenblickliches Kunstvermögen dem Thema überhaupt abzugewinnen wußte. Bei der Londoner Zeichnung ist das nackte sitzende Kind noch in ganzer Ansicht gegeben, freilich schon umschlossen von den Armen der Mutter und in der Bewegung ganz still geworden: nur die eine allerliebste Ausdrucksbewegung, als wollte das kleine Kinderhändchen die schützend herumgelegte Hand der Mutter fortstreifen. Der Stich von 1503 gibt nun der Szene die größte Intimität: die Mutter, die dem Kinde die Brust reicht. Es enthüllt den tiefsten Gegensatz der deutschen zur italienischen Kunst, daß jene auf dem

Gipfelpunkt freier Entwicklung des Marienthemas gerade das Motiv des Säugens der Mutter wählt, das von dem italienischen Cinquecento zurückgewiesen wird. Es widerspricht notwendig jeder Auffassung, die Wesen und Wert des Menschen in dem Adel und der Harmonie der äußeren, plastisch durchgebildeten Erscheinung sieht — entgegen allem Aufbauen des Lebens auf formale Werte ist hier die Lebensleistung, die Pflicht entscheidend: Dürers Maria ist nichts weiter als in einfachster Bescheidenheit die sorgende Mutter[1]). Noch enger haben sich ihre Arme um das kleine Geschöpfchen gelegt, dessen Körper ganz in der Schattentiefe des mütterlichen Schoßes verschwindet. Fast nur noch der Kopf ist sichtbar geblieben — und auch dieser in einer Ansicht, die fast gar nichts von den Formen des Gesichtes gibt — und ein kleines Händchen, das sich an die Hand der Mutter klammert. Alles ist auf den engsten Raum zusammengeschoben, das Kind nur gegeben als der Gegenstand schützender Sorgfalt und Liebe der Mutter, ein eigenes Leben kommt ihm nicht zu. Hier, wo alles nur Ausdruck der Mütterlichkeit sein soll, paßt auch das glatte, runde, fast kindliche Köpfchen der Maria von der Londoner Zeichnung nicht mehr[1]); das ältliche Gesicht der Mutter ist nun schön genug, wo nur noch die Liebe zu dem kleinen Wesen an ihrer Brust spricht. Wie ein schützendes Dach tritt das Kopftuch vor, alles immer wieder nur dazu dienend, das trauliche Beisammensein von Mutter und Kind ganz eng, ganz für sich erscheinen zu lassen.

Die Gewandlinien nehmen diesen Grundton des Bildes auch ihrerseits auf. Lustig geht bei der Londoner Zeichnung der Mantelzipfel seine eigenen Wege, hier nun nimmt er, auf die andere Bildseite geschoben, das freie Hinausspielen des über die Füße hingleitenden Gewandes auf und führt die Bewegung wieder zur Gruppe zurück. Wie wenn diese lebhaften Linien einen Kranz um die Stille des Vorganges winden wollten. Ein paar Zaunstecken umgeben die Rasenbank, in der Ecke bei Mutter und Kind sprießen die Zweige

---

[1]) Der schärfste Widerspruch gegen die „tierische“ Handlung des Säugens, die „ein unanständiges Motiv für die höhere Kunst“ sei, von Goethe formuliert (1818. in dem Aufsatz über „Myrons Kuh“, besonders in der im Druck eliminierten Stelle). Dabei ausgehend von der plastischen Vorstellung der Göttin.

[1]) Die Hilfszeichnung bei diesem Köpfchen hat nichts mit einer Konstruktion des Kopfes i. e. S. zu tun, ist nicht mehr, als Hilfszeichnung.

empor, und ein Vögelchen ist der Einladung dieser anmutigen Abgeschiedenheit gefolgt.[1])

Einen besonderen Reiz gewinnt dieses Blättchen, dessen Innigkeit unter den Dürerschen Madonnenbildern nicht übertroffen, kaum erreicht wird, ebenso wie die Londoner Zeichnung durch die eigentümliche Formbehandlung dieser Zeit. Von den Zaunstecken an bis zu den Faltenzügen und zu den zierlichen Fingern der Madonna — überall eine Auffassung der Form, die ich nicht anders als recht von innen heraus lustig nennen kann. Keine ernsten, schweren, massigen Formen, alles von einer doch saftvollen Leichtigkeit und zierlichen Glätte, die in dem Gewand fast an geschnittenes und gebogenes Blech erinnert, mit schneidiger Schärfe der Ränder.[2]) Es sind das Dinge, die sich schwer in Worte fassen lassen und doch die Bildstimmung entscheidend beeinflussen. Ich möchte schon hier auf das Gegenbeispiel der Madonna an der Mauer von 1514 (B. 40) hinweisen mit der schweren Strenge der Form und des Sinns.

Nur wie eine Abzweigung von dem Kupferstich von 1503 erscheint das Wiener Gemälde desselben Jahres: dieselbe Anordnung von Mutter und Kind, dieselbe Verkürzung des Kinderkopfes; der Typus der Maria dagegen anschließend an die Albertina-Zeichnung der Maria mit den vielen Tieren und durch das gezierte Herauslächeln aus dem Bilde nicht zum Guten verändert. Das sonst wenig interessante Bild ist allein durch die Art des Bildausschnittes wichtig; es gibt eigentlich nur die Köpfe von Mutter und Kind und etwas von den Händen. Ganz ohne Rücksicht auf Vollständigkeit des plastischen Motivs ist nur soviel gegeben, wie für die Klarmachung des Ausdruckslebens der Figuren nötig ist: eine noch knappere Abbreviatur der Formen, auf die schon bei den graphischen Blättern das Interesse am Körperlichen sich beschränkt. Es ist die für das kleinere Mariengemälde Dürers übliche Form, deren besondere Abwandlung in dem Wiener Gemälde von 1512 und demjenigen in Augsburg von 1516 doch mit Festhaltung dieser Form des Bildaus-

[1]) Der Zweig mit dem Datum-Täfelchen, wie ein Berliner Exemplar zeigt, erst nachträglich von Dürer hinzugefügt, und sehr wichtig in diesem Netz starrer Linien, die den lebendigen Reichtum der Szene umschließen.

[2]) Rob. Vischer (Studien S. 234 f.) erinnert an die Technik des Kupferstichs, die in der Tat diesem Formempfinden sehr willkommen sein mußte.

schnittes erfolgt. Es liegt in ihm der objektive Beweis dafür, wieviel oder vielmehr wie wenig von der körperlichen Form für Dürer an dem Madonnenbild im eigentlichen Sinne Anteil hat.[1])

Für die Entwicklung des Marienbildes im allgemeinen aber kommt den Gemälden Dürers keine Bedeutung zu — mit Ausnahme derjenigen Zeiten, wo er unter den starken Einfluss italienischer Kunst und also auch der italienischen Bildform für das Madonnen-Thema gerät: bei der zweiten venezianischen und dann noch einmal bei der niederländischen Reise. Abgesehen von diesen besonders zu erklärenden Ausnahmen ist die Entwicklung des Dürerschen Marienbildes durchaus an die Werke der graphischen Kunst gebunden — Werke, die nicht zu feierlicher Andacht, sondern zu alltäglicher Erbauung und Freude des Besitzers dienen sollten, Werke, in denen sich also naturgemäß allgemein menschliche, nicht spezifisch religiöse Empfindungen mit den altgewohnten heiligen Vorstellungen verbanden. Gerade in der reinen Lösung dieser Verbindung, der Übersetzung des Bildes der Mutter Gottes in das Bild der schlichten Mutter mit dem Kinde — gerade hierin liegt das Wesen des Dürerschen Marienbildes, wie es zuerst ganz klar in dem Stich des Jahres 1503 erscheint. Von der unsicheren Mischung in Empfindung und Form, wo Mutter und Kind noch nicht frei sich auszuleben wagten, wo der Zusammenhang ihrer Bildexistenz noch nicht von einer durchgehend gleichen Formauffassung aus gefügt war, von diesen Anfängen aus hatte Dürer zunächst die formalen Werte eines vollen Abbildes der körperlichen Wirklichkeit gewonnen und dann mit der so gewonnenen Sicherheit gegenüber der Realität für Hand und Auge das Thema von innen heraus erfaßt und nun in ungehemmtem Strom die eine Empfindung des Zusammenlebens von Mutter und Kind durch jeden Strich des Bildes hindurchgeführt.

Dazu aber kommt als Zweites (oder vielmehr Erstes): immer noch steht im Hintergrunde als dasjenige, was dem Bilde überhaupt sein Existenzrecht gibt, die Vorstellung von der Madonna, der Mutter Gottes, und die allgemeine Bildform, die Auffassung des Themas als

---

[1]) Ob in demselben Jahre 1503 auch ein Gemälde der Anna Selbdritt geplant wurde? Zwei große Kopfstudien von 1503 (L. 6 und L. 163 — Alb. 961) ließen sich dabei zwanglos vereinigen. Inhaltlich dasselbe Thema ungefähr im Jahre 1503 nachweisbar in dem Stich B. 29, s. unten.

eines figürlichen, bei dem die Bildfläche zu allererst die Figuren von Mutter und Kind und dann erst einige Zutaten aufzunehmen hat, diese Bildauffassung leitet ihre Berechtigung durchaus noch von dem alten kirchlichen Madonnenbild her. Die Mariendarstellung erfüllt sich wohl mit rein menschlicher Stimmung, die allgemeine Bildform aber, die Abwägung von Figur und Bildraum, wird noch nicht von ihr aus geschaffen. Man wird hierin die in der Kontinuität der historischen Entwicklung gegebene Schranke der Freiheit des Dürerschen Marienbildes erkennen müssen. Denn sicherlich ist — natürlich nur für deutsche Kunstauffassung — die Vorstellung von Mutter und Kind nicht unmittelbar in dem Bilde einer Figurengruppe, sondern in dem Bilde eines Stimmungsganzen, dem sich die Figuren unterordnen, gegeben. Doch sei auf diese Schranke Dürerscher Kunst, die ja erst fühlbar wird, wenn wir nicht von früheren, sondern von späteren Zeiten her den Maßstab entnehmen, zunächst nur hingewiesen, um nochmals hervorzuheben, daß sich nun doch das eigentlich figurale Schaffensinteresse bei dem Dürerschen Marienbild auf einen so kleinen Teil der Figur beschränkt. Es wird durch diese Abtönung des Figürlichen gegenüber den Teilen des Körpers, die für den seelischen Bildvorgang gleichgültig sind, eben das erreicht, daß dort nur noch Stimmungselemente sprechen, aus denen das eigentlich menschliche Leben erst hervorwächst. Die Figurengruppe von Mutter und Kind wird dadurch zum Stimmungsbild. Es ist natürlich nicht zufällig, daß diese Ausbildung des Madonnen-Themas gerade in der Zeit des Marienlebens sich vollzieht. So rein und absichtslos aus dem Empfinden stiller Mütterlichkeit heraus, so ohne künstlerisch-formale Sondertendenzen und ohne Absicht besonderer psychischer Wirkungen, wie in dem Kupferstich von 1503, ist kein Marienbild Dürers mehr entstanden.[1])

Es war die Gunst dieser Jahre für das Dürersche Madonnenbild, daß es in die Beschäftigung mit dem Marienthema überhaupt einge-

[1]) Der Vollständigkeit halber sei noch der Stich B. 29 erwähnt, der inhaltlich als Darstellung der Anna Selbdritt maskiert wurde, während er als Bild in die Reihe der Bauernszenen (B. 85, 84, 83) gehört, womit die lebhafte Bewegung in der Art des Fahnenschwingers etwa (B. 87) vereinigt ist. Justi (Repert. XXI, 1898, S. 363) setzt den Stich mit Recht ebenfalls in das Jahr 1503.

bettet war, daß das Leben unserer lieben Frau Dürer immer wieder in den Bannkreis häuslicher, idyllischer Stimmungen hineinzog. Und so greift nun das Marienleben direkt hinüber zu dem Madonnenbild. Das behagliche Erzählen ist Dürer so gewohnt geworden, daß er nicht mehr allein von der Madonna, sondern auch von ihren Hausgenossen plaudert, von den Spielgefährten des Kindes und all den mannigfachen Angehörigen und Freunden des Hauses, von dem alten Joseph, den dienenden Engeln und verehrenden Heiligen. Der Holzschnitt, dessen Technik weniger zu intimer Feinheit als zu wirkungsvollem Reichtum auffordert, wird nach dem Vorbild des Marienlebens zur Ausführung gewählt, wie denn auch später das Bild der Madonna allein dem Kupferstich, die figurenreicheren Szenen dagegen fast stets dem Holzschnitt zugewiesen werden. Man denkt an Bilder wie die Anbetung der Könige und die Ruhe auf der Flucht, wenn man das Schlußblatt des Marienlebens sieht (B. 95). Etwa 1504 ist es entstanden,[1]) jedenfalls von vornherein für seine spätere Stelle als festlicher Schluß der Erzählungen des Marienlebens berechnet. Von dorther war nicht nur das Bildformat gegeben, sondern auch die geringe Größe der Figuren im Verhältnis zur Bildhöhe — etwa die Hälfte —, die reiche Architektur mit dem an die Seite geschobenen Augenpunkt und den winkligen Durchblicken in Nebenräume und dunkle Ecken, und endlich die reizende Lust der kleinen Flügelbürschchen, die demütige Schönheit der jugendlichen Engel, die still zurückstehende Greisengestalt des Familienvaters. All das sind Bildelemente, die nicht eigentlich für das Bild geschaffen zu werden brauchten, sondern ihm von selbst aus der Berührung mit den inhaltlich verwandten Bildern des Marienlebens zuwuchsen. Die Heiligen links haben zwar ihre Attribute erst jetzt bekommen, gehören aber durchaus zu den Scharen von Zuschauern und anderem Volk aus dem Marienleben, wobei die Art der Gruppierung z. T. durch die Anbetung der Könige eingegeben sein mochte.

Vielleicht mag man nun die Architektur als etwas gar zu reich und mit gar zu selbständigem Interesse bedacht finden, wie das ja auch im Marienleben nicht anders ist und sich aus den besonderen perspektivischen Interessen erklärt, die sich neben der figurenreichen Erzählung entwickelt hatten. Sonst aber wird man kaum finden, daß

[1]) Vgl. hierüber Anhang VI.

mit diesen Erweiterungen aus dem Marienleben her ein wesentlich neuer oder gar fremder Ton in das Madonnenbild hineingekommen sei: statt der stillen, heimlichen Ruhe des Alltags heller Sonntagsjubel mit Kindern und Verwandten, aber doch keine Festlichkeit hohen, prächtigen Stils, sondern auch hier der Charakter guter schlichter Bürgerlichkeit festgehalten. Entscheidend ist dafür nicht nur die Kleinheit der Figuren überhaupt, sondern noch im besondern ihre Zusammenfügung, indem sie die tiefer sitzende Mutter mit dem Kinde allseitig eng umschließen. Die schützenden Wände des Hauses haben sich in eine lebendige Mauer verwandelt.

Maria hat ihr Kopftuch abgelegt, nur leicht neigt sich das anmutige freie Antlitz zu dem geöffneten Buche hin, das sie, unterstützt von dem einen der jugendfrischen Engel, schräg vor sich hinhält. Das nackte stehende Kind, das, den Arm um den Hals der Mutter gelegt, doch auch einen Blick in das große Buch hineintun will, ist so ganz eng von Mutter und Engel und Buch umschlossen. Das Stehen des Kindes ergab sich in dieser Umgebung von lauter Stehfiguren von selbst, wie es denn auch von der frühesten bis zur spätesten Zeit bei Dürer für solche Bilder die Regel blieb. Ebenso ging das Motiv des Lesens im Buche durchaus aus dem Charakter der Szene hervor, indem Mutter und Kind doch teilnehmen sollten an dem sonntäglichen Leben dieser Versammlung. Und doch liegt der Reiz des Bildes darin, daß beide so ganz bei einander bleiben, daß die Mutter nur halb träumend, das Kind nur mit neugieriger Kopfwendung der Außenwelt sich zuwendet.[1]) Und nun ist nur anzudeuten, wie mit diesem Charakter der Hauptgruppe die Abtönung der Stimmung in den umgebenden Figuren zusammengeht, wie dem Herantretenden zuerst das Jauchzen der Kinder entgegenklingt, wie dann still verehrende Geschäftigkeit und leises Tönen der Saiten sich der Mutter mit dem Kinde nahen und endlich das Spiel verhallt in der ruhigen Assistenz des gleichmütigen Alters, noch einmal aber kraftvoll emporgeführt in dem rauschenden Flügelpaar des (sonst fast ganz verschwindenden) Engels.

Dieses starke Emporschwingen der Linien da, wo nur stille Intimität der Stimmung zu herrschen scheint, ist wichtig; eine andere

---

[1]) Vgl. auch hier die Madonna mit den Hasen.

Probe derselben Größe der Empfindung geben die fast stangenartig schlanken Pfeiler, die von der Bodenlinie des Bildes an bis fast zum oberen Rand emporschießen. Überall im Marienleben findet sich dergleichen, es sind diejenigen Dinge, die den einfachen Holzschnitten trotz ihres familiären Tons doch die große Haltung geben: in aller selbstgenügsamen Ruhe und bei aller weichen Innigkeit des Gefühls doch immer die latente Kraft der großen Persönlichkeit.

Es scheint nicht lange gewährt zu haben, daß Dürer sich diesen einfachen, harmlosen Dingen zu eigen gab. Nur ein paar dünne und schlecht stimmende Töne aus jenen reichen Harmonieen sind in den Holzschnitt der heiligen Familie in der Halle (B. 100) übergegangen,[1] der wahrscheinlich auf einen Werkstattgenossen Dürers zurückzuführen ist und von Dürer selbst außer einigen Anregungen nur das Monogramm haben dürfte. Die Epoche des Marienlebens schließt, 1505 geht Dürer zum zweiten Mal nach Italien.

[1]) Vgl. Anhang VII.

III. Italien.

Dürers zweite italienische Reise (1505—07) steht zeitlich und nach ihrer Bedeutung für Dürers künstlerische Entwicklung ungefähr in der Mitte zwischen jener ersten Reise, die ihn in engem Anschluß an die eigentliche Wanderschaft nach dem Süden führte, und der um 15 Jahre späteren Fahrt nach den Niederlanden. Jenes Gefühl der Abhängigkeit des Schülers, der vor allem lernen will und in unfreier Kopistenarbeit sich einen Schatz brauchbarer Formenkenntnisse anzueignen sucht, ist verschwunden. Es ist der freie Stolz auf eignes Können und die Freude an der ihm überall begegnenden Anerkennung, die den Grundton der italienischen Briefe und des niederländischen Tagebuchs bilden. Auf gleichem Fuße glaubt er mit der italienischen Kunst paktieren zu können, will Dinge schaffen, die ihr an Wert gleich, vielleicht überlegen seien. Aber trotz allem liegt doch schon hierin — und die Werke der Zeit zeigen das ganz deutlich — das Zugeständnis einer glücklichen Superiorität der italienischen Kunst. Er muß noch einmal aus der dem Deutschen gemäßen Bahn weichen, muß noch einmal Italienisch lernen. So bedeutet auch diese zweite italienische Reise noch in ganz anderer Weise als später diejenige nach den Niederlanden einen Markstein in Dürers Entwicklung, das Einsetzen ganz neuer Elemente seines künstlerischen Stils.

Doch war nun nicht nur jene erste Reise des Jahres 1495 vorhergegangen, sondern auch jene ganze Summe von formaler Einzelarbeit, die erst mit Hülfe der italienischen Reminiszenzen, dann mittels der ihm eigentümlichen Proportionsstudien gefördert worden war. Und so sucht er nun nicht mehr bloße Einzelformen, sondern das Ganze italienischer Bildkunst aufzunehmen. Italienische Bildform und

italienische Art, die Natur zu sehen, will er erobern. Es ist das die Ergänzung zu jenen früheren Bemühungen um die körperlich durchgebildete Einzelform, wozu in den letzten Jahren vor der Reise noch die Bemühungen um einen perspektivisch gefestigten Aufbau des Bildraums getreten waren. Nun gilt es, diese beiden Teile, Figur und Bildraum, miteinander zu verschmelzen. Auch hierfür lagen bereits mannigfache Versuche vor, indem auf der perspektivisch vertieften Bühne hier und dort im Größenverhältnis richtig abgestufte Figurengruppen angesiedelt wurden. Von der Figur war dabei als Bildwert, als Anleitung zum Nachleben einer räumlich-realen Bildwelt, eigentlich nur die Größe planmäßig ausgenutzt, wofür der Zollstab genügte. Und ebenso war der illusionäre Wert der perspektivischen Mittel bei weitem nicht erschöpft: die Dinge standen im Bildraum mehr herum, als daß sie ihn schaffen halfen. Hier greift nun zum zweiten Male helfend die italienische Kunst ein, indem in ihr der Bildraum selbst architektonisch gefaßt und die bewegte Figur ganz klar als ein Teil dieser Architektonik verwertet scheint. Neue Begriffe von Fülle, Größe und Geschlossenheit der Bilderscheinung treten auf.

Erst jetzt eigentlich treten italienische und deutsche Kunstauffassung im ganzen einander gegenüber. Das ganze 15. Jahrhundert hatte daran gearbeitet, eine Kluft zwischen italienischer und deutscher Kunst aufzutun, die kaum überbrückbar schien. Der Ausgangspunkt, der in dem Zurücktreten der kirchlichen Vorstellungen lag, war beiden Ländern gemeinsam gewesen. Gemeinsam blieb auch das äußere Festhalten dieser Vorstellungen, die nach wie vor den Bildauftrag bestimmten. Gemeinsam auch die innere Abwendung der Schaffensinteressen von dem religiösen Gehalt dieser über das irdisch Greifbare hinausgehenden Vorstellungen und die daraus folgende Freimachung des Künstlers für neue Aufgaben der Bildgestaltung. Eben darin aber, worin diese neuen Aufgaben zu suchen waren, begann das Auseinandergehen. Immer wieder bohrte der Deutsche fort an den Versuchen, den verlorenen seelischen Gehalt durch neues Schaffen selbständiger Werte zu ersetzen, die Linie, die Farbe sprechen zu lassen von innerem, eigentümlichem Leben der als Realität gefaßten Dinge und Menschen. Die räumlich-plastische Erscheinung, der für deutsches Gefühl die inneren Ausdruckswerte fehlten, war zurück-

geblieben, das Bild wohl als lebenerfüllte Äußerung, nicht als eine in räumlich-plastischem Zusammenhang entwickelte Abbildung der Welt verstanden.

Ganz anders hatte man sich in Italien mit der Frage abgefunden, was nun nach dem Absterben der kirchlich-religiösen Bildung an die Stelle dieser bisherigen Zentralgewalt des seelischen Lebens treten müsse. Mit vertrauensvoller Gleichgültigkeit überließ man die Fragen sittlich-religiöser Charakterbildung auch weiter der doch in ihrer Ohnmacht verspotteten alten Mutter Kirche. Nicht sittliche Tüchtigkeit, sondern vollendete Ausbildung der formalen Kultur, der sicheren Schönheit der äußeren Erscheinung wird unter der Führung der Renaissance zum italienischen Lebensideal. Der formalen, räumlich-plastischen Kultur des Bildes ist die Kraft der Kunst zugewandt, nicht dem Herausbilden eines ungreifbaren Lebensgefühls, nicht dem geheimen Weben von Willensmächten, die nur dem inneren Sinn sich wirklich erschließen. Die von weiteren Sorgen seelischer Verantwortlichkeit gelöste Stimmung einer schönen, zugleich freien und doch harmonisch gebundenen Bewegung im Raum — so etwa geht aus dem Lebensideal italienischer Renaissance die äquivalente Bildform hervor. Die Linie soll nicht sprechen, sondern klingen, und so auch die Farbe, die im allgemeinen dieser Kunst eben wegen des Ungreifbaren der Farbwerte und ihrer Neigung zum Wachrufen innern Gefühlslebens nicht liegt, die aber gerade in Venedig einen so großen Teil des Bildinteresses in Anspruch nimmt. Auch in ihr spricht nur die formale Schönheit der Bilderscheinung und erst durch deren Vermittlung dann eine allgemeine, von dem Eigenleben der Dinge absehende träumerische oder festliche Schönheit der Lebensstimmung.

Und nun sucht Dürer diesen ungeheuren Vorteil, den die Herrschaft über formale Ausnutzung der Bildwerte der italienischen Kunst gab, der aus ganz andern Bedürfnissen erwachsenen deutschen Kunst zuzuführen. Noch einmal wird die Aufgabe gestellt: Organisation des Bildganzen in seinen räumlich-körperlichen Werten. Denn noch immer ist es so, daß der räumliche Bildzusammenhang gleichsam springt, in unverbundenen Stücken zusammengesetzt ist. War bei der Madonna mit der Meerkatze die Aufgabe plastischer Durchbildung wie ein Schulpensum trocken, Stück für Stück erledigt

worden, so geht Dürer nun auf das Ganze hinaus. Nicht nur die Richtigkeit, sondern auch Schönheit und Größe dieser Art formaler Bildbehandlung sind der Preis, nach dem seine Hand sich ausstreckt. Das Zusammenleben von Figur und Bildraum muß gewonnen werden. Das Ausdrucksbedürfnis der deutschen Kunst mag sich hernach ebensoweit oder noch weiter als vorher von der Auffassung italienischer Kunst entfernen, an die Stelle des architektonischen figuralen Bildaufbaues mag wiederum die scheinbar regellose Freiheit und die zitternde Stille treten, die nicht aus der Aktion des Körpers, sondern von der unfassbaren, malerischen Erscheinung her Leben und Bewegung erhält — damit eben diese Regellosigkeit nur scheinbar sei, muß vorher der bindende Wert der Regel erobert sein: ohne die Rezeption italienischen, formalen Könnens ging es nicht vorwärts. Für den Augenblick freilich mußte damit von dem reinen Wert deutscher Kunst viel verloren gehen und von der inneren Schönheit und Berechtigung italienischer Art doch nur wenig gewonnen werden. Die unbefangene Gleichgültigkeit des Italieners gegen den vorstellungs- und gefühlsmäßigen Inhalt des Bildes mußte in Deutschland als Leere und Kälte erscheinen: der fremde Gefühlswert formaler Schönheit, der auf einer so gänzlich anderen menschlichen Kultur ruhte, war kaum so nachzuempfinden, daß er einen Ersatz für das verlorene Eigengut gewährt hätte. Und doch war der Gewinst ungeheuer. Man mag etwa mit dem Rosenkranzfest in der Mitte die beiden Holzschnitte aus dem Marienleben, die Geburt und den Tod der Maria darstellend (B. 80 und 93), vergleichen; das völlig veränderte Gefühl für den Bildzusammenhang durch architektonische Fügung bewegter Figuren wird dadurch unmittelbar deutlich werden.[1])

Natürlich soll nun dieses etwas dürre Rezept nicht den Anspruch erheben, den ganzen Reichtum des in Italien auf Dürer einströmenden Lebens zu fassen. Aus jeder derartigen Berührung ergibt sich nicht ein einzelner, dünn und scharf klingender Ton, sondern ein schwellender

[1]) Vgl. mit diesen Ausführungen Dürers eigene Worte (Lange-Fuhse, S. 254): er lobe die Welschen sehr „in ihren nackten Bildern und zuvor in der Perspektiva". Also reale Festigung der Bilderscheinung in Figur und Bildraum — so faßt er den Wert der italienischen Kunst im Hinblick auf den Kernpunkt seiner Lebensarbeit, dem die Meß- und Proportionsstudien gelten. Das Zusammenwirken dieser beiden Bildelemente bezeichnender Weise übergangen.

Akkord — neben der gesamten Bildauffassung mit ihren besonderen formalen und allgemein-psychischen Werten wirkt aufs neue die italienische Art des Formsehens im einzelnen, nunmehr in ganz anderem Masse aufgesogen von der Kunst des Mannes als ehemals von der des Schülers. Indem wir nun zu dem Marienbild selbst übergehen, wird zu prüfen sein, in welchem Umfange hier die neuen Bildinteressen zur Erscheinung kommen, und wie dadurch das innere Verhältnis Dürers zum Marien-Thema umgestaltet wird. Das Bildmaterial zu der Entscheidung dieser Fragen ist in den beiden großen Gemälden des Jahres 1506, dem Rosenkranzfest in Prag und der Madonna mit dem Zeisig in Berlin, gegeben.

Es ist kein Zufall, daß die größte Bildschöpfung Dürers in der venezianischen Zeit, das Rosenkranzfest, gerade ein großes Altarbild der Madonna mit reicher Assistenz darstellt.[1]) Der italienischen Kunst mußte die Aufgabe des großen Altarbildes willkommen sein: die feierlich schöne Repräsentation der kirchlichen Vorstellung als des Gegenstandes offizieller Andacht. Dem gegenüber hatten wir Dürers Mariendarstellungen bisher sich entwickeln sehen an der Bildaufgabe des unscheinbaren graphischen Blattes, dem alles, was offiziell und feierlich auftritt, kaum gelegen sein kann; das Altarbild bleibt neben der Linie der künstlerischen Entwicklung, ist für sie als Bildaufgabe kein integrierender Bestandteil. Und nun ein Auftrag, der ebenso gut hätte Bellini zufallen können, und der dann auch gelöst werden mußte, als gälte es wettzueifern mit diesem, der in Venedig noch immer „der beste im Gemäl" war. Es gilt, die italienische Bildaufgabe nach italienischer Art so zu bewältigen, daß „ein besseres Marienbild im Lande nit sei."

Mit innerlicher Versenkung in den menschlichen Gehalt des Themas von Mutter und Kind war hier nichts anzufangen. Wie weit liegt doch das Schlußblatt des Marienlebens ab, das sich rein inhaltlich doch kaum von dem Rosenkranzfest unterscheidet! Die Bildkomposition des Holzschnittes baut sich aus Stimmungsmotiven zusammen, die zwar für die Vorstellung sich zusammenschliessen, das Bild selbst aber doch nur mit einem gleichmässig unruhigen Wogen

---

[1]) Über die Entstehung des Bildes findet sich nach den Briefen Dürers wohl in jeder Dürer-Biographie ein ausführlicherer Exkurs; im übrigen vgl. Jos. Neuwirth, Albr. Dürers Rosenkranzfest, 1885.

von Form und Stimmung erfüllen, wo in dem unablässigen Auf und Ab des Lebens keine feste klare Stimme die Führung übernimmt. Eine Schwächung auch des psychischen Kontaktes ist die notwendige Folge der ganz inkommensurabeln Bildteilung. Es ist, als ob alle diese Menschen träumend, jeder für sich in einer besonderen Welt lebend, nebeneinander ständen, als ob trotz aller inneren Gemeinsamkeit doch kein rechter wechselseitiger Austausch des Empfindens zustande kommen könnte. Und nun vergleiche man damit die Adoranten-Gruppe des Rosenkranzfestes, um nicht nur die ganz neue Bindung der Figur im Bildraum, sondern auch das stärkere Strömen des seelischen Zusammenhangs sich klar zu machen. Indem das Auge den klaren Hauptlinien des Bildaufbaus folgt, ist in dem Nacherleben des Bildeindrucks zugleich das Herausheben des psychischen Grundtons gesichert, dem sich das Übrige in schwächeren Obertönen zugesellen mag. Gewiß — mit diesem Hervortreten ans helle Tageslicht ist auch die zarte, keusche Innigkeit der ihrer selbst ungewissen Stunde verloren, und andererseits doch nur mit einiger Gewaltsamkeit die Bindung des Bildganzen erzwungen. Noch fehlt der Fügung der Figuren die freie Selbstbestimmung. Wer nicht besonders herkommandiert wurde, blieb doch noch lieber fort; viel widerspenstiges Volk treibt sich herum, das allen Mühens spottet, auch sie in den Plan des Ganzen einzufügen, den sie nicht ganz mit Unrecht als trockenen Pedanten-Einfall schelten. Es sind das die natürlichen Erscheinungen des gewaltsamen Übergangs von eigentümlicher zu fremder Kunstauffassung. Dem unbefangenen Genuß — soweit er nicht bloß die Äußerung der Künstlerpersönlichkeit, sondern zunächst das Bild selbst erfassen will — ist das Rosenkranzfest durch die Mischung von ursprünglichem und künstlich hergeleitetem Empfinden verschlossen.

Als Wert italienischer Bildform erscheint zunächst die architektonische Gliederung des Bildaufbaus. In der Mitte die strengen Linien des spezifisch venezianischen Vorhangs, an den Seiten, bereits etwas gelockert, die rahmenden Vertikalen der Baumstämme. Architekturformen selbst sind vermieden, das starre Liniengerüst wird umspült von dem freien Leben der Natur. In symmetrischer Verteilung, prachtvoll geschlossen, fügt sich die Hauptgruppe der Madonna mit den beiderseits knieenden Adoranten ein, ganz klar in

ihrem Verhältnis zueinander und zum Bildraum festgestellt. Aber man merkt noch, wie mühsam diese Klarheit gewonnen wurde, wie der Raum gewissermaßen in einzelne Flächenschichten zerlegt wurde: zuhinterst die festen, mit dem Lineal gezogenen Richtungslinien, davor in voller Frontansicht die Madonna mit dem Kinde, und endlich in ebenso entschiedenem Profil die beiden Kniefiguren, die deshalb einander, nicht dem Gegenstande ihrer Verehrung zugewandt sind, in gleicher Höhe zwischen ihnen der musizierende Engel. Das gleichmäßige Hinübergreifen der Madonna und des Kindes in die vorderste Bildzone kommt nicht recht heraus — wenn man auf die springende Raumverteilung der Figuren in der Zeit des Marienlebens zurückblickt, so scheint das Problem der gleichmäßigen, zwingenden Umschaffung der Figurengruppe zum Raumwert hier fast schulmäßig vereinfacht, fast mehr mit linear-flächigem als mit räumlich-plastischem Empfinden gelöst. Nur in den einfachsten, noch von der Fläche her entnommenen Richtungen vermag der Bildraum die Figur wirklich aufzunehmen — es sind nur die ersten Anfänge der Arbeit eines Jahrhunderts. Jedes italienische Bild, etwa der Anbetung der Könige, läßt die Scheu Dürers, aus der einfachen Flächenansicht herauszugehen, um so deutlicher hervortreten.[1]) Diese Unfreiheit zeigt sich nun auch von der anderen Seite her dort, wo er die größeren, eng zusammengeschobenen Figurenmassen des Hintergrundes unterzubringen hatte. Bis hierher reichten weder Interesse noch Kraft, um auch für diese weniger wichtigen Scharen die räumliche Klarheit der Anordnung durchzusetzen. Je weiter zurück, desto mehr ist alles einfach zusammengestopft, sodaß schematische Klarheit und undurchdrungene Wirrnis sich sonderbar aneinanderfügen.

Mit der durchgebildeten Einfachheit der räumlichen Disposition soll sich der Reichtum der italienischen Gegenbewegungen verbinden. Eben durch die allseitige Beweglichkeit, mit der das Kind nach links hin dem Papste sich zuwendet, während die Madonna dem rechts knieenden Kaiser das Rosenkränzlein aufsetzt, wird der strenge Zusammenhalt der Gruppe erreicht. Der zu Füßen der Madonna sitzende Engel bringt noch wieder neue Akzente hinzu. Es sind das formale,

---

[1]) Strzygowski (Ztschr. f. bild. K. N. F. XII, 1901, S. 236) meint, daß das Rosenkranzfest „einfach übernommen" sei von Leonardos Anbetung der Könige. In dieser Fassung ist das sicher abzuweisen, ein bestimmtes Vorbild überhaupt nicht anzunehmen.

nicht Ausdrucksbewegungen, Bewegungen, die in dem Rhythmus der Gruppe und weiterhin des Bildes zusammenklingen sollen. Aber eben das wird man trotz oder vielleicht wegen aller Mühe vermissen, immer wieder bricht doch in dem formalen Zusammenhang die Ausdrucksbewegung durch. Es sei hierfür auf das besondere Leben der Hände hingewiesen, und besonders an der linken Hand der Madonna wird man den harten Zusammenstoß der beiden grundverschiedenen Empfindungen für körperliche Bewegung spüren. Das italienische Empfinden, die Geste nur als letztes Auslaufen der gesamten Körperbewegung zu fassen, wird gebrochen durch die nordische Ausdrucksbewegung, bei der der Körper selbst nicht mitzureden hat[1]. Und so mag man schließlich prüfen, einen wie geringen Anteil an dem Linienwesen des Gewandes das plastische Leben der Madonnenfigur beanspruchen kann. Ferner gilt nun dasselbe, was für die architektonische Verwertung der Figur innerhalb des Bildraums gesagt wurde, auch für die Zusammenfügung der Bewegung. Etwa noch abgesehen von den beiden Führern der knieenden Assistenz kommt hier die Bewegung sofort zum Stocken, der Rhythmus der Hauptgruppe hat nichts mit diesen Bildelementen mehr zu tun. Mit geflissentlicher Sorgfalt ist ein Paradestück in italienischer Manier herauspräpariert, aber überall ist es zu merken, daß die Pracht nicht recht aus dem innern Leben des Bildganzen hervorgehen will.

Endlich, und in Dürers Sinne gewiß nicht zuletzt, wäre durchzuführen, wie den allgemein italienischen Elementen der Bildauffassung noch der speziell venezianische Wert der Farbe hinzugesellt wurde. Schönere Farben sollten selbst die Venezianer nicht gesehen haben. Es wäre zu prüfen, wie weit Dürer nicht nur venezianische Einzelfarben, sondern auch die Farbenharmonieen venezianischer Kunst sich anzueignen vermochte, wie dann im weiteren Verlauf sich diese Beeinflussung seines Farbensinns dokumentierte — ich bitte, diese aus vielen Gründen besonders schwierigen Untersuchungen umgehen zu dürfen, da das Element der Farbe für die weitere Entwicklung des Dürerschen Madonnenbildes kaum in Betracht kommt. Doch muß man es gerade hier hinzunehmen, um den beabsichtigten Eindruck der festlich-repräsentativen Bilderscheinung voll zu fassen. Denn

[1]) Zu vergleichen, wie in der Studie für die Hände des Kaisers (L. 497 = Alb. 270) die Hände ganz für sich genommen sind.

das ist das Neue in der allgemeinen Stimmung des Bildes. Auf die Mitarbeit tieferer Kräfte des Seelenlebens ist verzichtet, eben deshalb aber jene heitere, prächtige Festlichkeit des Gesamteindrucks, in dem ein erhöhtes allgemeines Lebensgefühl freudig und voll zusammenklingt. Auch hier kann die Einschränkung nicht ausbleiben: unmöglich konnten deutsche Augen sofort den so ungewohnt hellen Glanz der venezianischen Sonne in seiner Schönheit fassen. Das Zusammenklingen von dienender Verehrung und göttlicher Huld, in dem die Disposition der Hauptgruppe ihren Zielpunkt findet, zerbricht dann doch wieder, wie in einer nicht zu überwindenden Trockenheit des Geistes — es ist kein Herrscher der Welt, der dort mit linkischer Zagheit die Krönung über sich ergehen läßt.

Doch genug der Einwendungen. Es ist schwer, die Summe der künstlerischen Kraft abzuschätzen, die nötig war, um auch nur so viel von italienischer Kunstauffassung aufzunehmen. Für die Madonnengruppe selbst bedeutete das Rosenkranzfest ebenso wie für das ganze Madonnenbild zunächst ein ganz entschiedenes und bewußtes Abgehen von der Richtung, die ihren Höhepunkt in der Zeit des Marienlebens erreicht hatte. Die besondere Stimmung des Zusammenseins von Mutter und Kind ist wieder verdrängt durch die Gleichgültigkeit gegen menschliche Umdeutung der alten Vorstellung von der Mutter Gottes, das Interesse an plastisch-figuraler Durchbildung der Gruppe ist neu belebt. Man denkt zurück an den Stich der Madonna mit der Meerkatze — freilich nur, um sofort zu empfinden, wie anders jetzt unter Zuführung derselben plastischen Bildinteressen der italienischen Kunst die Madonnengruppe sich gestaltet. Es mag das im einzelnen an dem Berliner Gemälde der Madonna mit dem Zeisig untersucht werden. 1506, im selben Jahre mit dem Rosenkranzfest entstanden und wahrscheinlich unmittelbar daran anschließend, gibt das Berliner Bild eigentlich nur einen in den Einzelformen durchaus neuen, in der ganzen Auffassung aber genau entprechenden Ausschnitt jenes größeren Bildes [1]).

Als ein Fremdling steht das Berliner Gemälde in der Reihe der Dürerschen Marienbilder, deren Bildform sonst von der Zeit des Marienlebens bis zu den spätesten Jahren Dürers sich kaum ändert.

---

[1]) Vgl. Friedländer, dessen ausgezeichneten Bemerkungen wenig hinzuzufügen ist, in dem Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XX, S. 263 ff.

Ungewöhnlich der Bildausschnitt, bis über die Kniee der Madonna herabreichend[1]), und ungewöhnlich der Reichtum des Bildes in den figürlichen Motiven, in der Bewegung und Farbe. Alles das erklärt sich aus der Abzweigung von dem großen Altarbild. Auch der leuchtende Vorhang, durch dessen Linien die Bewegung der Figuren zugleich gerahmt und gehoben scheint, die krönenden Engelchen, überhaupt die ganze festliche Inszenierung des Bildes sind desselben Ursprungs. Aber den Eindruck der Mühe und Kälte, des „Demonstrierens" wird man auch hier nicht los; vielleicht spricht nur der kleine Kerl dort unten in der Ecke mit seinen Maiglöckchen, den keiner von den Würdenträgern des Bildes beachtet, ganz unmittelbar zum Gefühl des Beschauers.

Offenbar ist hier noch mehr als bei der Madonna mit der Meerkatze das Kind der Mittelpunkt des Interesses: nackt, reich bewegt, aber nicht im Spiel, sondern mit peinlich zurechtgeschobenen und dann erstarrten Gliederchen. Die genaue Studie für das Kind ist erhalten (in Bremen, L. 112): es sitzt auf einem verhüllten Schemel mit einem Kissen darauf, vor einem Vorhang, und fast ganz so ist es dann hinübergewandert in das Bild, nur sind statt des kleinen Kreuzchens beide Hände mit den für diesen Fall bereit liegenden Attributen, dem Vogel und dem Beutelchen, ausgestattet. Nicht einmal der ursprünglich aufstehende rechte Fuß hat sich rühren dürfen. Statt Schemel und Vorhang die Madonna. Denn das ist nun das Merkwürdige, daß von diesem doch so starken Bemühen um die plastische Form, die fast übertrieben herausbossiert wird, gar nichts der Madonna zu gute gekommen ist. Es ist bezeichnend, daß an ihrer Stelle bei der Kinderstudie ein Vorhangmuster die Fläche füllt: der Körper der Madonna spricht als solcher nicht mit in dieser Kombination plastischer Bewegungen. Unmöglich, das Motiv des Sitzens plastisch durchzudenken, ohne in empfindliche Kollision mit der Tisch- oder Bankecke zu geraten. Also dieselbe Abschwächung der plastischen Durcharbeitung von dem sorgfältig herausgetriebenen Bildzentrum nach der Peripherie der Bildinteressen hin, wie bei dem Rosenkranzfest. Die Annahme, daß „Dürer — abgesehen von einem kahlen Schema der symmetrischen Komposition

[1]) Im Bildausschnitt ähnlich nur die Zeichnung L. 525 = Alb. 180 (1512), bei der Dürer an ein Gemälde gedacht zu haben scheint, s. dort.

— überhaupt keine Studien für das Ganze, für den Zusammenhang, für die Beziehungen der Glieder gemacht habe“, ist gar nicht zu bezweifeln.[1]) Von den Händen der Madonna ruht die eine in nicht sehr geglückter Pose auf dem Buch, das ja ebenfalls zu der selbstverständlichen Ausstattung der „italienischen“ Madonna Dürers gehört. Weder die Arme noch die Art des Sitzens sind irgendwie in die durchgeformte Bildvorstellung aufgenommen.

Trotzdem ist das Streben nach formaler Schliessung der Gruppe von Mutter und Kind offenbar, mag auch dabei dem Körper der Madonna im Verhältnis zum Kinde wenig mehr als die Rolle der symmetrisch angeordneten flächenhaften Folie zukommen. Eben dieser symmetrische Aufbau des Bildes ist wichtig als Beweis für das Streben nach klarer Übersichtlichkeit und Größe der Bilderscheinung. Im Grundempfinden dabei eben jenes kahle Geometrisieren, wie früher etwa bei der Maria mit der Heuschrecke, das eher tötend als zusammenhaltend wirkt; aber nun doch ausgedehnt auf die Funktion der Figur im Verhältnis zum Bildganzen. Auch eine Art von rhythmischem Zusammengehen der Bewegung möchte durch die Kopfneigung der Madonna gegeben sein, noch etwas eintönig, wie das schließlich auch für die reichere Gruppe des Rosenkranzfestes gesagt werden muß;[2]) differenziert weniger in der körperlichen Haltung, als in der Richtung des Auges, des geistigen Lebens. Wie dann in den Engels- und Kinderköpfchen ganz planmäßig mit der Art der Ansicht gewechselt wird, ist auch noch etwas schematisch, aber doch nicht ohne Gefühl für die besondere Wirkung dieses Wechsels.[3])

Die Stimmung des Bildes, die sich aus alledem ergibt, wird man meist wohl überhaupt nicht als Stimmung im eigentlichen Sinne bezeichnen wollen; das Bild ist hart und kalt, und trotz aller Leuchtkraft der einzelnen Farbe wird auch der farbige Gesamteindruck kaum anders empfunden werden. Noch niemals aber hatte bis dahin

---

[1]) Friedländer a. a. O. — Genau dasselbe gilt mit geringer Modifikation für die Madonnengruppe des Rosenkranzfestes (vgl. die im Bilde z. T. veränderte Studie für das Kind, Paris, L. 332).

[2]) Vgl. die besonders schöne Redaktion derselben Gruppe in L. 391 von 1519.

[3]) Man vergleiche für diese Anfänge eines rhythmischen Bewegungsempfindens auch die Änderungen in der Haltung des Kindes von der Zeichnung zum Gemälde: wie die verstärkte Hebung des linken Arms auch das Knie entsprechend emporrücken läßt. Dagegen die Arme des Kindes bei der Madonna mit der Meerkatze!

ein Madonnenbild Dürers diese Größe und Pracht der Erscheinung erreicht, mag sie auch noch so hart und seelenlos sein. Der Madonnenkopf hat bereits die abstrakte Einfachheit und Größe der Form, wie die späteren geometrisch konstruierten Köpfe, und zu dieser unbeseelten Größe paßt der unbestimmte, fast schielende Blick der weit geöffneten Augen, ganz leer, ohne jede Träumerei. Hier, oder vielmehr bei dem Rosenkranzfest, findet sich zum ersten Mal bei Dürer jene Erhöhung des psychischen Eindrucks für das Madonnenbild, von dem dann sowohl die starre Feierlichkeit des Stiches von 1520 (B. 37) wie die schöne Pracht des Holzschnittes von 1518 (B. 101) abzuleiten sind. Es sind unter dem Einfluß Italiens die ersten Versuche der Monumentalisierung des Madonnen-Themas.

Versuchen wir noch einmal, das Bleibende dieser italienischen Zeit für das Dürersche Marienbild zu bezeichnen. Zunächst die äußere Form der Bildaufgabe: Dürer hat kein großes, repräsentatives Altarbild der Madonna mehr gemalt. Die Entwicklung schließt sich wieder wie vorher an das für das Haus bestimmte graphische Blatt. Nur einmal noch (1511) finden wir einen kleinen Entwurf eines Altarschreins mit der Madonna als Mittelpunkt (L. 31), doch nur als Hilfe für die Arbeit eines ehemaligen Schülers, und dann später (1521/22) noch mehrere große Entwürfe für ein eigenes, aber nicht zur Ausführung gekommenes Altarbild. Besonders bei diesen letzten Plänen ist der enge Anschluß an die in der venezianischen Zeit formulierte Bildkomposition unverkennbar. Doch sind das Ausnahmen. Im allgemeinen bricht diese Bildaufgabe ebenso schnell wieder ab, wie sie gekommen.

Dagegen wirkt die in dem Altargemälde entwickelte Bildauffassung ununterbrochen weiter, wobei die eben erwähnten direkten Benutzungen des Bildschemas an Wichtigkeit ganz zurücktreten. Dies Fortwirken der italienischen Bildauffassung, für die doch auch das Rosenkranzfest nur ein Dokument, nicht aber die ganze Summe des übernommenen Gutes darstellt, erstreckt sich über das ganze Schaffensgebiet Dürers und bezieht somit auch das Madonnenbild in

die neue Art ein, den Bildzusammenhang darzustellen. Es ist auf diese allgemeinsten und wichtigsten Folgen der italienischen Reise noch weiterhin kurz einzugehen. Der Leser mag vorläufig etwa das Schlußblatt des Marienlebens und den inhaltlich vergleichbaren Holzschnitt von 1518 (B. 101) nebeneinanderhalten, um zu fühlen, wie anders nun in dem figuralen Leben der Inhalt des ganzen Bildes emporklingt. Und für das Bild der Maria mit dem Kinde allein: jeder Vergleich der Stiche von 1511 an etwa mit dem Stich von 1503 zeigt als erstes, wie die Gruppe mit starker Schließung der entscheidenden Akzente aus dem Bildraum hervorwächst, nicht nur in ihn hineingesetzt ist.

Innerhalb der Gruppe selbst bleibt das Rechnen mit größeren Formen, sowohl für die Madonna, deren Typus oft genug etwas von der Nachwirkung jener glatten und leeren und großen Kopfschemata erkennen läßt, und deren Gesten gewichtiger und voller im Gesamtduktus erscheinen, wie auch das Kind niemals mehr so ganz wie 1503 mit seinem Körper verschwindet. Es bleibt etwas von der Art, wie bei der Madonna mit dem Zeisig die streng umrissene Gruppe mit dem kräftigen Kinderkörper als Bildinhalt gefaßt ist. Niemals mehr wird die Gruppe in gleicher Reinheit nur aus der Stimmung von Mutter und Kind heraus gestaltet — es ist das vielleicht für das Marienbild im besonderen die wichtigste Folge der italienischen Reise. Stets doch ein Streben nach dem Bedeutenden, nach Größe der Erscheinung.

Der eigentliche Stimmungswert der italienischen Madonna, hinausgehend über die bloße Größe zur repräsentativen Pracht, überhaupt die Werte einer allgemeinen, erhöhten Daseinsfreude bleiben und gewinnen noch einmal für eine ganze Epoche die Herrschaft über das Madonnenbild. Es erwachen dann, ebenso wie bei der Wiederkehr der Bildaufgabe des Altargemäldes, dem Gedächtnis die einzelnen Formelemente der italienischen Darstellung: der sitzende, musizierende Engel — dessen Art zu sitzen sich übrigens auch sonst namentlich dem kleinen Puttenvolk mitteilt —, der venezianische Vorhang, am regelmäßigsten aber die Gegensätzlichkeit der Bewegung von Mutter und Kind. Es sind das Bilder, die von einer Gesamterinnerung an den glücklichen Süden sprechen. Die Mühen formaler Arbeit sind vergessen, es sind sorglose Stunden heiterer Schaffens-

freude, wo ihm der Stift leicht in der Hand liegt und ohne schweres Sinnen und Grübeln dahingleitet, wo dann auch die italienisch gleitenden und nun wirklich frei erklingenden Linien der schön gefügten Gruppe, die schwungvolle Anmut der Formen sich einstellen.

Zunächst aber kommt eine Zeit, in der Dürer sich das neu erworbene Gut ganz zu eigen macht, in weiterer Ableitung davon neue Bildwerte entwickelt und so wieder aus Eigenem und Fremdem eine ihm ganz eigentümliche Kunst und ein wiederum neu zu wertendes Marienbild erschafft: ein Prozeß fast mehr der Entfremdung als der einfachen Weiterbildung, dabei aber doch ein Beweis für die Unvergänglichkeit alles einmal Erlebten.

IV. Bis zum Jahre 1514.

1. Bis 1511.

Die ersten Jahre nach der venezianischen Reise zeigen in Dürers Schaffen ein Vorwiegen des großen Altarbildes, wie es sonst nicht wieder innerhalb seiner Kunst vorkommt. Es sind große Bildaufgaben, in denen figurenreiche Kompositionen zu bewältigen waren, und man könnte in ihnen denselben Fortschritt für das Ganze erwarten, wie er für die menschliche Einzelfigur sich in den Tafeln des Prado von 1507 gegenüber dem Stich von 1504 dokumentiert: ein Schwingen der Gesamtbewegung, das alles Frühere als trocken und auseinandergezerrt erscheinen läßt. Und zweifellos ist in dem Hauptwerk dieser Zeit, dem Heller-Altar, das Streben nach einer groß entwickelten architektonischen Figurenkomposition sehr entschieden ausgesprochen. Ihre Bedeutung für den Fortschritt der Dürerschen Kunst über das Rosenkranzfest hinaus, zugleich aber auch der Grund für das nur halbe Gelingen liegt darin ausgesprochen, daß hier, bei einer beschränkten Zahl von Teilnehmern der Szene, nun eine durchaus übersichtliche, bis zur letzten Figur klar geordnete Fügung vielfacher Einzelbewegung gegeben werden sollte. Erinnern wir uns daran, was über die Durchbildung des Aufbaus und der Bewegung beim Rosenkranzfest gesagt wurde, so kann es beinahe auffallen, daß nicht noch mehr vom trockenen Schema und von der Widerspenstigkeit der Einzelfigur zu spüren ist. Hatte doch in dem ersten dieser Gemälde, der Marter der Zehntausend, die Historie sich gleich mit so ungeheuren Figurenmassen der Altartafel bemächtigt, daß Dürer von vornherein auf Anwendung der italienischen Kompositionsmittel hatte verzichten müssen. Und so war auch die schöne klare Massen-

verteilung des Allerheiligenbildes bei der Belastung mit der durchgeführten Einzelfigur wieder schwer und gedrängt geworden, der Bildorganismus überall von anorganischen Elementen zersetzt. Es muß das auch an dieser Stelle betont werden, weil hierin ja nicht nur für das mehrfigurige Marienbild, sondern ganz allgemein für die Zusammenschließung der Bildteile zum Ganzen das Gesetz Dürerschen Schaffens in dieser Epoche gegeben ist: die Tendenz zum groß wirkenden Bildaufbau doch gehemmt durch das Fehlen wirklich befreienden Schwunges, leicht etwas Ängstliches, das dem starken Hinwandeln des Gesamtwillens über das Einzelobjekt entgegensteht.

Nicht weniger wichtig ist das zweite und indirekt ebenfalls auf Italien zurückzuführende Element des neuen Stils Dürerscher Kunst. Jenes Streben nach planmäßiger Disposition der Bildelemente überträgt sich auf die ihm eigenen Gebiete des Schaffens mittels der Linie und der Tonfläche. Das Leben der Linie schließt sich zu großen und ebenfalls in der Gesamterscheinung gebundenen Tonflächen zusammen. Es bleibt jedoch der unerschöpfliche Reiz Dürerscher Kunst, daß das Eigenleben der Linie durch diese Zusammenfassung zu großen Helligkeitsflächen nur gebunden, nicht ertötet wird. Das Bild löst sich nicht in malerische Flecken auf, der Zusammenhang mit der mitttelalterlich-linearen Kunst und im besondern mit der Kunst des 15. Jahrhunderts wird nicht zerrissen. Es scheint, daß Dürer bei dieser Entwicklung der Bilderscheinung nach der Seite planmäßig disponierter Lichtwerte von der einfacheren Großflächigkeit des Holzschnitts zu den differenzierteren, vom Kupferstich zu lösenden Problemen fortschreitet.

Das Marienbild scheint in den ersten Jahren nach der venezianischen Reise zu den Themen zu gehören, die neben den großen Aufgaben einhergingen, ohne gerade ein besonderes Interesse Dürers beanspruchen zu können. Die erste der nachitalienischen Marien-Darstellungen gibt sogar ein dermaßen auffallendes Zurückbleiben hinter Dürers italienischem Madonnenideal, daß es mir nicht leicht wird, die volle Originalität anzunehmen. Es ist das in zwei Exemplaren (in Richmond und in Prag) vorkommende Gemälde der Madonna mit der Schwertlilie von 1508.[1]) Eigentlich nur die zer-

---

[1]) Vgl. Anhang VIII.

störenden Wirkungen der italienischen Reise gegenüber der Ursprünglichkeit der Empfindung sind sichtbar: eine spreizige und dabei doch gedrückte Haltung der Mutter — hierin besonders ähnlich dem Stich desselben Jahres, der die stehende Maria auf der Mondsichel darstellt (B. 31) —; das Kind, das an der Brust der Mutter liegt, herausgenommen aus ihrer innigen Umschließung und derb und ziemlich gleichgültig bewegt. Der Marientypus im ganzen weist vielfach zurück zu dem Albertina-Blatt der Maria mit den vielen Tieren, und die Beimischung italienischer Repräsentation vermag nicht, wirkliche Größe in das in der Stimmung verunklärte Motiv hineinzubringen.

Wenn man schon bei diesem Gemälde zweifeln kann, wie weit der Anteil Dürers geht, so ist das ungefähr gleichzeitig anzusetzende Spezimen für die Darstellung der heiligen Familie mit Engeln doch auch nicht einwandsfrei (L. 47, Berlin).[1] Elemente des Rosenkranzfestes und der Madonna mit dem Zeisig treten hier zusammen mit dem Joseph des Marienlebens; italienisch reiche Bewegung, manieriert übertrieben, wird auf blockähnliche Unbelebtheit hinaufgepfropft; triste Stimmungslosigkeit und kokette Anmut greifen ineinander. Ich weiß nicht, ob man dies wohl unerfreulichste Dokument der Stilmischung und ihrer unglücklichen Wirkungen mit unbedingter Sicherheit wird in das Werk Dürers einfügen können — ganz sicher ist es bei einem Holzschnitt, der sowohl mit der Zeichnung wie mit dem Gemälde zusammenhängt und ebenfalls in die Zeit um 1508/09 gehört. Es ist der Holzschnitt der heiligen Familie mit den fünf Engeln (B. 99).[2] Viel Mühe hat Dürer auf das Blatt nicht verwandt — man kann bei Einzelheiten sogar zweifeln, wieweit Dürer selbst für die letzte Holzschnitt-Redaktion verantwortlich zu machen ist —, und viel Wärme des Gefühls wird man auch hier nicht finden, aber es war doch eine gute Stunde, in der ihm dieser Wurf glückte. Das Blatt ist inhaltlich als eine gedrängtere Fassung der Schlußszene des Marienlebens zu bezeichnen, ist aber völlig unabhängig von jener früheren Formulierung und schließt vielmehr an die eben genannte Zeichnung (L. 47) und das Gemälde von 1508 an. Statt der Innigkeit der Marienleben-Stimmung die heitere Kraft festlicher Repräsentation. Das Rosen-

[1] Vgl. Anhang VIII, wo in weiterem Zusammenhang eine Rechtfertigung dieser Beurteilung und Gruppierung versucht ist.

[2] Vgl. Anhang VIII.

kranzfest reduziert zu den bescheideneren Motiven und Formen des Holzschnittbildes.

Die Figuren sind gegenüber dem Schlußblatt des Marienlebens größer geworden, die Mutter mit dem Kinde selbst höher emporgerückt, herausgenommen aus der allseitigen Umschließung; unter freiem Himmel erklingt das festliche Spiel. Es ist schon nicht mehr ganz rein aus dem Bildschema heraus empfunden, wie das allerintimste Motiv für Mutter und Kind aus der ihm natürlichen Abgeschlossenheit und Absichtslosigkeit herübergenommen ist zu dieser Szene, in der die Schönheit der Mutter sich zur Schau stellt. Aber man spürt nichts von einer Mischung widerstrebender Elemente.

Der Vergleich der Maria mit dem anscheinend so ähnlichen Stich von 1503 zeigt, wie sehr alles verwandelt ist. Dort alles Ruhe, enges Zusammenschließen, hier reiche Bewegung, freies Ausleben. Schien dort der Mutter nur soviel eigene Bewegung zugebilligt, als nötig war, die innige Verbindung mit dem Kinde herzustellen, so ist ihr nun größere Freiheit des Eigenlebens gewährt. Nur wenig beugt sie sich vor, nach der Seite des Kindes hin neigt sich der schöne Kopf, aber fast mehr im träumenden Gefühl eigener Anmut, als in Gedanken an das Kind. Die Haltung der Kniee ist betont und differenziert, so daß einheitliche Bewegung die ganze Figur zu durchrieseln scheint — nicht eigentlich empfunden aus der Freude am Zusammenklingen körperlicher Bewegung (sie klingt nicht schön), sondern ganz allgemein als Schein des Lebens. Auch das Kind mit seinen frischen, kräftigen Formen ist, ganz in der Art des Gemäldes von 1508, in selbständiger Beweglichkeit gebildet. Man mag bis in die Anordnung des Gewandes diese Freilegung der ganzen Gruppe nachempfinden. Intimität sollte dieser lebensvollen Darstellung gar nicht gegeben werden, man spürt nur den frischen Hauch gesunder Unbekümmertheit, geadelt durch eine gewisse Vornehmheit der Erscheinung.

Die Assistenz gibt eine Auswahl der Teilnehmer an jener Schlußszene des Marienlebens, zusammengedrängt auf die eine Funktion, hinter der Madonnengruppe die schließende Rückwand gegen den Ausblick in die freie Landschaft zusammenzufügen. Die kleinen Spielmotive sind verschwunden, die Figuren an Zahl geringer, zugleich in ihrer Größe eindrucksvoller geworden. Die leisen Motive der

Adoration sind zurückgedrängt, ganz frei erscheint die Madonna vor den assistierenden Gestalten Josephs und der Engel hinter ihr. Man mag die Klarheit in dieser Gruppierung von Figuren und Flügeln vermissen — es sind das jene Rudimente unverarbeiteter Bildwerte, auf die des öfteren hingewiesen wurde, und das klare Emporschwingen der vorderen Hauptszene vor dem Dickicht des Hintergrundes gibt genau dasselbe, wie die Gesamtanordnung des Rosenkranzfestes. Aber es kommt hier kaum etwas darauf an bei der prachtvollen Wirkung, mit der sich der gewaltige Engelsflügel schützend, wie ein lebendiger Vorhang, hinter der Madonna ausbreitet und noch ganz im Hintergrund ein Flügelpaar stolz emporsteigt.

Ehe wir zu der Fortsetzung dieses Themas in den mehrfigurigen Marienbildern des Jahres 1511 übergehen, haben wir einer isolierten Erscheinung und ihrer Bedeutung zu gedenken, der Basler Zeichnung der heiligen Familie von 1509.[1]) Die Problemstellung ist hier äußerst interessant: der Bildraum des Marienlebens ausstaffiert mit italienischen Formen, die Figuren ganz klein im Verhältnis zum Bildraum. Die Frage ist, ob wirklich die Rezeption italienischer Kunstart ganz einfach so zu lösen war, daß man den deutschen Bildorganismus und sein Zurückdrängen der Figur durch die Stimmung beibehielt, ihn aber vollpfropfte mit den fremdländischen Detailformen. Die Antwort ist bereits damit gegeben, daß es ein vereinzelter Versuch bleibt. Bezeichnend, daß so viel Architektur in dem Bilde gegeben ist — die deutsche Renaissance-Architektur konnte diesen Weg gehen und ist ihn gegangen, daß sie ohne tiefgehende Änderungen in übermütigem Spiel sich mit dem Schatz fremder Einzelformen umkleidete, und vielleicht erinnert die Basler Zeichnung auch im Gesamteindruck des Bildlebens am meisten an einen solchen deutschen Renaissance-Bau, bei dem überall das Leben hervorsprudelt, nicht mehr in krauser brechender Spitzigkeit, sondern in lustigem rundem Schwellen der unendlichen Zierformen. Freilich, ein Stil ohne eigentliche Zukunft, ein vergnügtes Schlürfen der Gegenwart, ohne Mühen und Schaffen,

[1]) Abgebildet z. B. in den Dürer-Biographien von Springer, Zucker, Knackfuß.

ohne den Ernst der Arbeit, ein Zierstil. Die deutsche Bildkunst blieb vor diesem Schicksal der Architektur bewahrt, weil man hier nicht einfach mit der Herübernahme von Schmuckformen sich zufrieden geben konnte, sondern in dem Hauptstück italienischer Bildwerte, in der formalen Bewältigung der menschlichen Figur, ein Problem überkam, das immer wieder die gesamte Kraft des Bildschaffens erforderte. Ein Problem, das nicht nebenher zu erledigen war, sondern in dem zugleich die ganze Arbeit der Bildgestaltung beschlossen lag. Man mochte noch so manieristisch werden, es war doch immer ein Weiterarbeiten, ein Stellen und Lösen von Aufgaben, und so mußte endlich bei all dem Pflügen und Säen der Boden sich erschließen, daß er neue Früchte trug. Und so bereits bei Dürer selbst.

Man braucht bei der Basler Zeichnung von 1509 kaum erst an das Schlußblatt des Marienlebens zu erinnern: dieselbe Bildauffassung und dieselbe Stimmung, nur alles freier, luftiger. Die repräsentative Auffassung des italienischen Altarbildes scheint spurlos verschwunden, es ist wieder ganz das Bild stiller Häuslichkeit mit dem Familienvater und der Schar der geflügelten Gespielen des Kindes. Nur ein kleiner Teil von dem Hochformat der Bildfläche ist den Figuren überlassen. Alles übrige wird, wie im Marienleben, von einer phantastischen Innenarchitektur eingenommen mit immer neuen Winkeln und Ecken und Durchblicken und Überschneidungen. Aber alles nun vorgetragen in der neu erlernten italienischen Formensprache, mit recht herzensvergnügter Lust und einem Übermut, der wohl an das Kauderwelsch erinnert, mit dem auch seine venezianischen Briefe zu durchsetzen ihn manchmal die Lust anwandelte. Vorn hat sich ein kleines Musikanten-Quartett angesiedelt, dessen Spiel auch wieder die Häschen herbeigelockt hat, und bis hoch zum Simsbalken hat sich die lustige Gesellschaft emporgewagt. Aber das ausgelassene Kinderjauchzen ist jetzt zu einer auch für empfindlichere Ohren anmutigen Melodie abgestimmt, es sind schon beinahe vornehme Künstlerallüren, wie die drei mit ihren nun auch ganz kunstmäßigen Instrumenten sich als wohlgefügtes Trio zusammengeschlossen haben, während der kleine Herr Konzertsänger mit seinem Notenblatt dahinter steht. In Gruppierung, Bewegung, Intrumenten merkt man es ihnen durchaus an, daß sie in Venedig ihre Schule durchgemacht

haben: aber wie prächtig kommt trotz dieser eleganten Erziehung der Guitarre-Spieler ins Feuer, und wie wendet der rechte den Kopf nach dem Häschen, das ihm im täppischen Tanz schon gar zu nahe kommen will! Es sind das nur Kleinigkeiten, die aber doch für das ganze Bild bezeichnend sind.

Die Madonna mit dem Kinde hatte noch kurz vorher für feierliche Repräsentationspflichten sich zurechtsetzen müssen. Noch hat sie gewohnheitsmäßig die gewählte Schönheit der Kopfneigung beibehalten, während das nackte Kind sich nach der andern Seite wendet. Aber es ruht nun ein schwer ergründbarer Hauch weicher Träumerei über der Gruppe, der das nur formale Leben übertönt; besonders auffällig, wenn man dann an das so ähnliche Berliner Gemälde von 1506 zurückdenkt. Träumend blättert Maria in dem Buch — ich brauche den Leser nicht daran zu erinnern, wie ganz ähnlich bereits früher einmal die italienisch und absichtsvoll zurechtgemachte Gruppe mit innerem Leben sich erfüllte. Merkwürdig, wie nun die Anordnung des Körperlichen sich dieser Stimmung weicher schöner Behaglichkeit anpaßt. Fast auf dem Boden — man denkt: auf einem Kissen — sitzt die Madonna, die Knie zur Seite gewandt. Man kommt gar nicht darauf, die Art des Sitzens plastisch klar ausdenken zu wollen — man würde auch mit den Proportionen und der Anatomie dabei arg ins Gedränge kommen — genug, daß das Sitzmotiv so weit angedeutet ist, daß die breitgelagerte Ruhe der Gruppe sich unmittelbar ausspricht. Dies ganz tiefe Sitzen scheint für Dürer fast notwendig aus der Hingabe an die schöne Weichheit italienischer Bewegung hervorzugehen, 1515 erscheint es auch wieder ganz plötzlich im Verein mit der italienisch wohligen Bewegung und Stimmung (L. 390), und, etwas härter, auch bei dem Titelblatt des Marienlebens und dem Stich von 1511 (B. 41), auch hier in deutlicher Kombination mit der Gegenbewegung von Mutter und Kind. Es ist eine Form, die bei Dürer dem italienischen Bewegungsmotiv bei seiner Umwandlung zum Stimmungswert hinzuwächst. Die Durchbildung des Körpers wird dabei ebenso abgetönt, wie in der Zeit des Marienlebens, wenn auch mit neuem Empfinden für das Zurücktreten der körperlichen Welt hinter dem Linienspiel der Fläche. Was aber in der Einheitlichkeit der Abtönung der Bildwerte, in der — wenn auch noch nicht ganz sicheren — Selbstverständlichkeit des allgemeinen körperlichen Zu-

sammenhangs und in dem einheitlichen Fluß der Stimmung erreicht ist, zeigt vielleicht besonders deutlich ein Vergleich mit Schongauers Madonna im Hof (B. 32).

Die Stimmung schöner weicher Behaglichkeit, die von der Madonnengruppe ausströmt, erfüllt das ganze Bild. Der dichte Kreis von Engeln und Heiligen ist fortgelassen, die Empfindung der Enge erscheint nicht mehr als notwendiger Bestandteil häuslicher Intimität. Dabei ist es sehr fein durchgeführt und zugleich von reizendem Humor, wie Joseph, als der einzige, der von der Schar geblieben ist, nun auch in seiner Art sich den Träumen hingibt, mit denen wohl der große Krug daneben in ursächlichem Zusammenhang stehen möchte. Es sind das alles ganz reine Motive der Stimmung, aber wie bereits bei der Madonna das Nachwirken der schön gefügten italienischen Gruppe hervorgehoben wurde, so gilt das auch für die freie Art, in der die Gestalt des Joseph sich der allgemeinen Gruppierung einfügt; man mag kaum daran zurückdenken, wie hart und gewaltsam wenig mehr als ein Jahrzehnt vorher Dürer mit dem alten müden Manne umsprang. Dieser feinere und freiere Geist beherrscht auch die Bildumgebung der Figuren mit der so überaus vergnüglichen Mischung, in der sich die italienischen Formen dem nordischen Reichtum sprudelnder Phantasie anbequemen. Es ist nicht bloß eine Aufsummierung von Einzelnem, der ganze Bildraum ist bei Festhaltung des Wesentlichen in seiner besondern psychischen Wirkung unterschieden von dem des Marienlebens; eine andere Nuance desselben Empfindens für den Raum. Bei jenem Schlußblatt der Marienfolge das Bild von den steilen und durch die schmalen Nebenstücke doppelt eng emporschießenden Pfeilern eingefaßt — hier ist nun von den niedrigen italienischen Säulen die eine ganz mit der Bildgrenze zusammengeschlossen, die andere dafür weiter abstehend, und auf dieser Seite gleitet der Blick, statt in enge Nebenräume eingesperrt zu werden, hinaus ins Freie über eine (für Dürer wenigstens) flache Landschaft. Diesem Öffnen des Raumes entspricht es, wie auch innerhalb der Halle viel freier Zusammenhang gegeben ist, wie auch der winklig hineinstoßende Alkoven sich zum luftigen Baldachin gewandelt hat, wie man nicht erst über die Schwelle zu stolpern braucht, wie sogar das Mobiliar mit den weichen Kissen die besondere Stimmung des ganzen Bildes aufnimmt. Es kann nicht weiter im einzelnen verfolgt

werden, wie das Bild der wirklichen Architektur Italiens sich in Dürers Erinnerung unter dem Einfluß der damit verbundenen Stimmungswerte umformt — es ist im Grunde die analoge Verarbeitung der fremden Formen, wie bei der Figurengruppe.

Das eigentlich Entscheidende bei dieser Basler Zeichnung von 1509 ist die Unterordnung des Figuralen unter das Gesamtleben des Bildes, des plastischen Interesses unter die Bildstimmung. Aber diese Unterordnung der italienischen Elemente unter das deutsche Bildganze hat gar zu viel von dem Verfahren, als ob mit einem verkleinernden Hohlspiegel die fremden Formen einfach in das Bild hinüberprojiziert worden wären. Es ist eine Art italienisierender Kleinmeisterzierlichkeit, die das ernste Problem der Hineinarbeitung der Werte italienischer Kunst in deutsche Bildauffassung zu bloßer Spielerei auflöst. Anders, ernster, ohne diesen Überfluß von Italianismen, erscheint das Bild der Mariengruppe in häuslicher Umgebung in einer nicht viel später, etwa 1511 entstandenen ganz flüchtigen Skizze der Blasius'schen Sammlung (L. 143)[1]. Die italienische Hallenumgebung ist zum schlichten deutschen Zimmer verwandelt, zugleich damit sind alle Formen spröder geworden, die Gruppe von Mutter und Kind steiler aufgerichtet. Doch wichtiger als das Einzelne ist die Anlage des Ganzen: die nur ganz vorläufig angelegte Skizze ist, da wir doch auch bei der Basler Zeichnung nur sehr bedingt von etwas Ähnlichem sprechen können, die einzige Dürersche Darstellung einer „Maria im Gehäus"; auch hier übrigens nicht Maria, sondern die Nebenfigur Josephs wirklich in die Tiefe des Wohnraums zurückgeschoben. Es scheint das um so merkwürdiger, da ja gerade in dieser Zeit von 1511—14 in dem Hieronymus-Thema sich die Umgestaltung der Bildform vollzieht[2]), die man, wie bereits früher ange-

[1]) Undatiert, doch möchte die auch von Lorenz angenommene Datierung (c. 1511) ungefähr zutreffen. Das stehende Kind zeigt den Typus vom Schlußblatt des Marienlebens bereits mit der reicheren Bewegung ausgestattet, wie bei dem Holzschnitt von 1518 (B. 101), aber noch viel steifer, wie auch sonst diese späte Zeit unmöglich ist. Die Übereinstimmung der Zeichenweise z. B. mit L. 443 von 1511 scheint mir sehr groß, und schon das Jahr 1514 dürfte ausgeschlossen sein, wenn man das Motiv des Apfelhaltens (und überhaupt die steife Haltung) 1511 (bei dem Stich B. 41) und 1514 (L. 30) vergleicht. — Die Weiträumigkeit der Zeichnung kommt natürlich auf Rechnung der flüchtigen ersten Andeutung.

[2]) Vgl. den Holzschnitt von 1511 (B. 114) und den Stich von 1514 (B. 60); wobei die jedesmalige Wahl der Technik mit der ganzen Bildauffassung zusammenhängt.

deutet, doch auch gerade für das Thema der Mutter mit dem Kinde erwarten möchte: die Aufsaugung der Figur durch die häusliche Umgebung, mit der ihr Leben innerlich verwachsen ist. Statt dessen geht die Entwicklung des Marien-Themas in dieser Zeit gerade umgekehrt zu einer steten Verstärkung des Figuralen im Bilde, die Gruppe tritt immer mehr in den Vordergrund, wird immer größer im Verhältnis zum Bildraum. Die Auffassung des Marienbildes findet innerhalb dieser Epoche ihren Zielpunkt nicht in dem Hieronymus-, sondern in dem Paulus-Stich von 1514, nicht im Stimmungsbild, sondern in der Charakterfigur.

Man konnte mit der Mutter Gottes nicht so frei umgehen, wie mit einem einfachen Heiligen, und nach wie vor bleibt die Vorstellung von der Mutter Gottes, wenn auch noch so menschlich gefaßt, die Grundlage für die Gestaltung des Bildes. Die Bildaufgabe ist noch immer: Maria mit dem Jesuskinde, nicht: ein Bild mit Mutter und Kind darzustellen. Das soll nicht heißen, daß man nun etwa die Reduktion des Größenmaßstabes für die göttlichen Gestalten als Profanation empfunden hätte — man gestattete sich damals ganz andere, für unser Gefühl viel anstößigere Dinge —, sondern es ist das selbstverständliche Nachleben der früher formulierten und nun einmal gewohnten Bildvorstellung, in der Mutter und Kind gemäß ihrer Wichtigkeit für das religiöse Vorstellungsleben das alleinige Bildinteresse auf sich als figürliche Darstellung konzentriert hatten. Nur in der Durchbildung, nicht aber in der ganzen Anlage der Darstellung verändert, bleibt das Marienbild bestehen, wie es „im Dienst der Kirchen“ formuliert worden war. Das selbständige Bildbedürfnis ist noch im Entstehen.

Indem so die Bildaufgabe sich auch weiter in der Figurengruppe von Mutter und Kind erschöpft, treibt der italienische Einschlag in Dürers Kunst nach derselben Richtung hin. Die Auffassung der Madonnen-Darstellung als des Bildes einer Gruppe mit der Vereinigung verschiedener Bewegungen bleibt bestehen, wenn auch der Sinn dieser Bewegungen sich völlig ändert und statt des formalen das Ausdrucksinteresse hervortritt. Eben das letztere in seiner besonderen Färbung, mit seinem Hinzielen auf strenge Größe der Erscheinung, wird dann endlich auch seinerseits diesen Gang der Entwicklung fordern. Es ist im folgenden zu prüfen, wie auf Grund

jener Voraussetzungen — der Auffassung des Bildes als Darstellung einer Figurengruppe und der darein verwobenen italienischen Elemente — das Marienbild in den folgenden Jahren sich entwickelt.

---

2. 1511—1514: das mehrfigurige Marienbild.

Das Jahr 1511 bezeichnet den Abschluß der Reihe der großen Altarbilder Dürers und ebenso den Abschluß der Zyklen graphischer Erzählungen, von denen nur die Kupferstichpassion noch über dies Datum hinausgreift. Es beginnt die Tätigkeit für den Kaiser Maximilian, aber zunächst nur als eine der Linien in der Entwicklung dieser Jahre, nicht als das zentrale Thema, das die künstlerische Auffassung überhaupt in seinen Bannkreis zwingt. Es wird darauf später noch einzugehen sein. Eine Reihe verschiedener Themata tritt gleichberechtigt nebeneinander auf, zusammengehalten durch das Fortschreiten rein künstlerischer Probleme und durch die Gemeinsamkeit des psychischen Grundtons. Unter diesen verschiedenen Bildaufgaben nun auch das Marienbild: zwar ebenfalls nicht an führender Stelle, aber doch mit besonderer Regelmäßigkeit weitergeführt und offenbar in engem Anteil an der Entwicklung dieser Zeit.

Suchen wir nach den Hauptzügen dieser Entwicklung, die sich in der besonders reichen, fast verwirrenden Mannigfaltigkeit des vorhandenen Materials erkennen läßt, so ist zunächst die überraschend große Zahl der Darstellungen hervorzuheben, mit denen das Marienthema im Jahre 1511 einsetzt. Kaum ein anderes Jahr hat eine gleich große Anzahl von Marienbildern aufzuweisen, keins eine gleiche Abwechslung in den besonderen Formulierungen des Themas. Es scheint, als ob Dürer nach dem Abschluß der großen Gemälde, deren langwierige Arbeit ihm bereits zu viel geworden war, und nach dem Abschluß der großen Holzschnittzyklen sich in leichterer Arbeit hätte erholen wollen.

Denn leichtere Ware ist es, die zunächst obenauf kommt. Der psychische Gehalt geht wenig in die Tiefe, dies und jenes wird probiert, italienische Gedanken werden hervorgeholt, und — dies be-

sonders charakteristisch — was der Bildinhalt an Gewicht zu wenig hat, soll er an Fülle ersetzen. Das mehrfigurige Marienbild tritt in ungewohnter Stärke auf, in den verschiedenen Varianten des Familien- und Sippenbildes und der Madonna mit Heiligen. Zugleich dokumentiert sich darin und ist auch im einzelnen nachweisbar das Hervorwachsen des Marienbildes aus den figurenreichen Szenen des Altarbildes und der Historie.

Mit der größeren Vertiefung in den inneren Gehalt des Themas tritt dann nach 1511 die Umgebung der Madonna wieder zurück, beschränkt sich das Bild auf die Gruppe von Mutter und Kind; es ist interessant, die Jahre 1511 und 1514, aus denen annähernd die gleiche Zahl von Marien-Darstellungen überliefert ist, daraufhin zu vergleichen. Die ins Breite gehenden figürlichen Bereicherungen der Madonnengruppe sind gestrichen, das Leben des Bildes drängt sich eng und schwer zusammen. Dabei entfernt sich auch die Gruppe der Maria mit dem Kinde immer mehr von der freieren, aber auch inhaltsärmeren Schönheit der zuerst noch überwiegenden italienischen Bewegungsmotive, wird ernster und ausdrucksvoller.

Wir beginnen unsere Übersicht demnach mit dem mehrfigurigen Marienbild. Die Entwicklung dieses vielgliedrigen Ganzen mag zugleich als Analogie und Vorbereitung für die Entwicklung der einfachen Gruppe von Mutter und Kind gelten. Die Darstellung erscheint, wie das ja von Anfang an gewesen war, teils mehr in den Formen der feierlichen Repräsentation, als Madonna mit Heiligen, hinweisend auf die Form des Altarbildes, teils als Abbildung eines einfach menschlichen Zusammenseins, als Familienbild, in Beziehung zu den erzählenden Darstellungen im Ton des Marienlebens. Das eigentliche Sippenbild, d. h. die systematische Aufzählung aller Sippengenossen nach Art einer genealogischen Tabelle, kommt bei Dürer nicht vor.

Für das repräsentative Altarbild Dürers war in dem Rosenkranzfest von 1506 der Typus geschaffen: das Bild in symmetrischer Architektonik gegliedert, in der Mitte die Madonna als thronende Königin. Von diesem Typus geht Dürer auch 1511 wieder aus: ein Altarbild der Madonna mit Heiligen war zu liefern, für das Dürer den miniaturartig zierlichen Entwurf hergab (L. 31, Berlin)[1]. Die

---

[1]) Für den Tucher-Altar des Hans von Kulmbach in St. Sebald, vgl. Thausing I², S. 183 und Lippmanns Text.

Ausführung mochte er nicht mehr übernehmen. Es lockt zu allerlei Gedanken, wenn man das kleine, sehr verblaßte Blättchen als den letzten Ausläufer der in Italien beginnenden Reihe großer Altarbilder erkennt.

Der Anschluß an die italienische Überlieferung ist klar. Die Madonnengruppe mit dem musizierenden Engel zu Füßen und den darüber schwebenden Engelputten mit der Krone ist genau der Anlage des Rosenkranzfestes entsprechend. In reizenden italienischen Formen ist der nischenartige Thronbau gegeben und mit durchsichtiger Klarheit der ganze Bildraum gegliedert durch eine an den Thronbau anschließende Schwelle mit niedriger, durchgezogener Balustrade. Dabei werden die Figuren, die weit über die Balustrade emporragen, durch die leicht wellende Landschaft und den darüber gelegten hellen Horizontstreifen gebunden, so daß trotz der Nebeneinanderstellung mehrerer Stehfiguren doch immer die Breitenausdehnung des gesamten Altarwerks hervorschaut. Liegt es nur an dem kleinen Format und der Verblaßtheit der feinen Striche und Töne, daß das Blatt einen fast schüchtern zarten Eindruck hinterläßt? Das ganze Bild hat doch auch in der Figurenanordnung etwas ungemein Dünnes, wie eine Reihe von Stöckchen, die nebeneinander gestellt und durch Querstangen verbunden sind; eine übertriebene Durchsichtigkeit des Ganzen, die besonders bei einem Rückblick auf das Rosenkranzfest auffällt. Dies Fehlen der großen, repräsentativen Feierlichkeit hat sich der Madonna mitgeteilt. Statt des Vorhanges ein kleines Nischenhäuschen, in das Maria ganz still zurückgewichen ist. Das Kopftuch hat sie weit übergezogen, kaum daß etwas vom Körper durch die Gewandmassen hindurchklingt, die ganze Erscheinung eher die einer Nonne als der Himmelskönigin. Ganz ruhig auch das Kind. Statt die Szene zu beherrschen, ist die Madonnengruppe vielmehr auch im Größenmaßstab ganz herabgedrückt.

Von der schüchternen Lockerheit dieser Komposition geht es hinüber zur kraftvollen Gedrängtheit des Hochformats, von dem Altarbild zum Holzschnitt, für den das Albertina-Blatt der Madonna mit vier Heiligen (L. 521 = Alb. 664) gedacht sein dürfte[1]. Die Zeichnung

---

[1]) Sicher nicht für ein Altarbild bestimmt; der Gedanke an etwaige Verwertung für den Holzschnitt durch den Vergleich mit Blättern wie z. B. B. 48 und B. 5 nahegelegt.

ist gleichsam ein Exzerpt aus dem Altarbild mit seinen Flügeln. An der Madonnengruppe selbst ist im ganzen wenig geändert, zu ihren



Abb. 6. Madonna mit 4 Heiligen, 1511
(Albertina, L. 521 = 664).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

Füßen der musizierende, über ihr die krönenden Engel, alles aber nicht über flüchtige Andeutung hinausgeführt. Auch die Heiligengestalten sind mit Ausnahme des Evangelisten Johannes dem Altar-

bild entnommen[1]). Sie sind ganz deutlich italienisch gestellt und kontrastiert, die beiden vorderen Hauptfiguren sogar erst nackt angelegt — aber all das tritt für den ersten Eindruck zurück gegenüber der ungeheuren Energie, mit der diese Art der Bildanordnung spricht.

Aus der heiteren italienischen Thronarchitektur ist ein mit schweren Kreuzgewölben gedeckter kellerartiger Raum geworden, eng und hoch, vorn die großen Heiligenfiguren dicht an die Wände gedrängt, fast bis an die Gewölbeansätze emporsteigend. Kaum bleibt ein schmaler Gang zwischen ihnen frei, daß der Blick hindurch kann zu der Madonna, die ganz hinten an die Wand gedrückt erscheint. Die starke Verkürzung der architektonischen Linien läßt hier die Enge des Raums besonders stark empfinden. Der Madonna kommt dies Bildempfinden nicht sehr zugute, eher schon dem musizierenden Engel, dessen italienische, fein abgemessene Wohlanständigkeit hier zu urwüchsiger Frische umgebildet ist. Und so wird auch die trotzige Gedrängtheit der Gesamterscheinung mit den Mitteln, aber doch gar nicht im Sinne italienischer Bildkunst vorgetragen. Von vornherein wird dem Beschauer das Gefühl der Raumeinheit aufgezwungen in einem Maße, wie es keine der künstlichen Architekturen des Marienlebens oder sogar der Grünen Passion vermocht hatte. Die Figuren sind mit der Architektur verwachsen, ihre Fügung nimmt nur die gesamte architektonische Gliederung des Bildraums auf. Die Heiligengruppen im besondern sind durch Verschränkung von Profil- und halber Vorderansicht gebunden. Freilich — die Madonna hat nun in dem Bilde nicht mehr viel zu sagen.

Neben dem Bilde der Maria mit Heiligen die Darstellungen der heiligen Familie. Von den beiden Holzschnitten, die im Jahre 1511 entstanden,[2]) schließt die wahrscheinlich zuerst formulierte Fassung

---

[1]) Die Wahl des Evangelisten Johannes natürlich durch die Beziehung zu der gegenüberstehenden Barbara gegeben, außerdem durch den daneben stehenden Namensgenossen (vgl. übrigens bei diesem das Lamm auf dem Buch mit der Kreuzesfahne).

[2]) Wegen der Verschiedenheit in den Anordnungen der Szene ist kaum sicher festzu-

(B. 97) im Gesamthabitus an den bereits erwähnten Holzschnitt an, in dem Dürer das Thema bald nach der italienischen Reise, etwa 1508/09, behandelt hatte (B. 99). Auch hier ist die Szene ins Freie verlegt, und in der Anordnung der Figuren wie in der Gesamtstimmung spricht ein ähnliches Empfinden; ohne daß jedoch im einzelnen genauere Beziehungen stattgefunden hätten. Die schwungvolle, große Festlichkeit des Rosenkranzbildes, die in jenem Holzschnitt noch trotz aller Bescheidenheit der Motive nachklang, ist nun gänzlich getilgt. Es kennzeichnet den ganzen Unterschied der beiden Darstellungen, wie anders hier für die ihr Kind säugende Mutter der bürgerliche Charakter der Szene betont ist. Neben Maria die lesende Anna, jede ganz für sich, ohne den Versuch einer formalen Verbindung, dahinter die Familienangehörigen: auch hier, wie bei jenem Altarbildentwurf desselben Jahres (L. 31), eine etwas matte Durchsichtigkeit der Gruppierung, trotz der stämmigeren Formen, und das Zusammenhalten erreicht durch die Folie der Bäume und der Hügelwand. Ein paar anmutige Frauenköpfchen, die ziemlich unvermutet auftauchen, möchten für die Nüchternheit der Bildanordnung entschädigen.[1]) Die Durchbildung ist nicht sehr sorgfältig, über dem Kindergesichtchen der Madonna erscheint ein wahrer Riesenschädel.

Ganz anders ist der Charakter des zweiten Holzschnittes der heiligen Familie von 1511 (B. 96). Besonders bei der Vorzeichnung der Albertina (L. 524 = Alb. 567) liegt in der bewegten Szene etwas von festlicher Lustigkeit: die jugendfrische Mutter hat sich ein Rosenkränzlein aufgesetzt. Dieser Ton des Ganzen erklärt sich ebenso wie die Anordnung der Figuren daraus, daß das Bild an den jedenfalls unmittelbar vorher vollendeten Holzschnitt der Anbetung der Könige (1511, B. 3) anschließt. Das Nachwirken dieser eben erst durchgeführten Bildidee läßt sich an der Zeichnung der heiligen Familie (Alb. 567) Figur für Figur verfolgen (natürlich im Gegensinn mit dem Dreikönigs-Holzschnitt). Sogar der Mohrenkönig und der eine Mann

---

stellen, welches Blatt zuerst entstanden ist; doch setzt das Motiv von B. 96 sich in der Albertina-Zeichnung von 1512 (L. 539 = Alb. 540) fort, so daß ich B. 97 als das frühere Blatt ansehen möchte, zumal es auch sonst mehr Anknüpfungen nach rückwärs hin zeigt.

[1]) Nicht als Engel zu deuten, da die Flügel fehlen; es sind 4 Männer und 4 Frauen, die Jugend zwischen dem greisen Alter.

des Gefolges mit der merkwürdigen Tiara haben sich in ihrem eifrigen Gespräch hierher verirrt, wo sie dann allerdings den Platz wieder räumen müssen. Die Architektur des Dreikönigsbildes



Abb. 7. Die heilige Familie mit Heiligen, 1511
(Albertina, L. 524 = Alb. 567).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

mußte fortbleiben, der eine König erstarrte zum Baumstamm, die Rolle des anderen übernahm die heilige Anna. Damit war das Hauptmotiv des Bildes gegeben: die beiden Frauen in ungefährer

Profilansicht einander gegenüber und mit ihrer Unterstützung das lebhafte Kind von den Knieen der Mutter zur Großmutter hinüberspazierend.

Der ungemein frische, heitere Charakter der Zeichnung ist dem Holzschnitt selbst (B. 96) nur zum kleinen Teil erhalten geblieben.



Abb. 8. Die heilige Anna Selbdritt, 1512
(Albertina, L. 539 = Alb. 540).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

Die lockere Gruppierung, bei der die einzelnen Figuren noch nicht an ihren festen Platz gebunden waren, ist der festen, engen Fügung der Bildkomposition zum Opfer gefallen.[1]) Die entbehrlichen Figuren

[1]) Über andere Fälle solches „Zusammenschraubens“ des Bildrahmens Justi, Repert. XXVI a. a. O.

sind gestrichen, der vorn stehende Joachim sehr unglücklich als Gegenfigur zu der sitzenden Maria umgebildet, so daß die heilige Anna zurückgedrängt wurde und auch die Bewegung des Kindes geändert werden mußte. Alles ist schwerer, massiger geworden, der Baumstamm verdoppelt. Die Analogie dieser Entwicklung mit der oben dargelegten Umbildung des Altarbild-Entwurfes (L. 31) ist klar, doch ist hier ein neues Motiv in das mehrfigurige Madonnenbild hineingekommen, indem die ineinander greifende Bewegung der heiligen Anna und der Maria sich enger zusammenschließt, zunächst — von dem Ursprung des Dreikönigsbildes her — immerhin so weit auseinander, daß besondere Anstalten nötig sind, um die Gruppe zu schließen. Der Mittelpunkt ist das frei bewegte, „hüpfende" Kind, nach dem der Holzschnitt gewöhnlich bezeichnet wird.

Die Tendenz zu der um das Kind sich schließenden Figurengruppe geht weiter, zugleich wird die Bewegung nicht ärmer, aber gedrängter, der Ausdruck ernster und inniger. Eine Zeichnung der Albertina von 1512 (L. 539 = Alb. 540) hebt die Hauptgruppe der Familienszene, die beiden nebeneinander sitzenden Frauen mit dem Kinde, heraus. Ganz dicht sind die Figuren aneinander gerückt, das Kind nun nicht mehr in so selbständiger Beweglichkeit, sondern ganz hinübergenommen zur Großmutter, in reizender Unbehilflichkeit vorwärts tappend. Der Charakter der Bewegung ist verändert. Nicht mehr jenes freie Zusammenwirken, bei dem das gleichmäßige Hinübergleiten des Bewegungsstroms den besonderen Ausdruckswert der Einzelbewegung zurückdrängt: die gemeinsame Aktion zerteilt sich nach dem individuellen und seelischen Wert des physischen Lebens. Die besondere Art unbeholfener Kinderbewegung wird umschlossen von den sorgenden Armen der Frauen, deren Leben rein mechanisch wie nach dem psychischen Inhalt und Wert der Bewegung anderen Gesetzen folgt. Es ist sehr schön, wie der in dem Holzschnitt kaum angedeutete Unterschied zwischen der alten, bedächtig stillen Anna und der jugendlichen Maria weitergebildet wird, wie dann auch der geistige Anteil am Kinde differenziert wird. Der fein empfundene Bewegungsreichtum, der in der Haltung nicht nur der Köpfe, sondern der ganzen Gruppe liegt, geht auf italienische Schulung des plastischen Gefühls zurück. Der Wert aber dieser Bewegung liegt nicht nach der Seite des Nachempfindens plastischen

Lebens — die hinter dem Kinde herumgreifenden Arme fehlen, und dann beachte man den zerbrochenen Bewegungsrhythmus der Marienfigur —, sondern in dem seelischen Leben, das aus der Bewegung des Körpers hervordrängt; in der Anregung zum Nacherleben der Willensimpulse, die diesen besonderen Äußerungen zugrunde liegen. So glaube ich auch die Anordnung der Arme aus dem Empfinden für die Fläche, nicht für den Körper herleiten zu müssen. Vielleicht überzeugt jedoch hierfür mehr als das Wort ein Vergleich mit Leonardos Anna Selbdritt.

Es scheint jedoch, daß für Dürers Empfinden in dem Motiv dieser Gruppe noch immer zu viel von dem Problem plastischer Bewegung enthalten war. In dem jedenfalls später, etwa 1513/14 entstandenen Schneidenadel-Blatt der heiligen Familie (B. 43)[1]) ist statt der bewegten Gruppe die ruhige Existenz gegeben. An jene erinnert noch das Motiv des Kindes: wie die Mutter es unter den Armen hält, und wie nun in dem kleinen, in sich haltlosen Gliederklümpchen die Schultern sich in die Höhe schieben, sodaß der Kopf fast zu versinken droht[2]). Bis zur plastischen Unförmigkeit ist hier die individuelle Lebensform des Kindes getrieben. Die stille Einfachheit von Mutter und Kind verbindet sich mit einem Ernst der Auffassung, wie er bis dahin dem Familienbild fehlt. Die Anordnung des Bildes, in der die Teilnehmer der Szene die Mariengruppe umschließen, ist aufgegeben zugunsten des im Dreieck umrissenen Steilaufbaues. Man spürt, wenn man die früheren Sippenbilder vergleicht, wie eng hier alles zusammenwächst, wie großartig die Figurengruppe emporsteigt. Alles sehr einfach in Bewegung und Linie. Noch lockern sich immer wieder, entsprechend der Technik, die Linien aus der allzu scharfen Härte, noch sprießen hier und da ein paar Kräutlein empor. Aber bereits beginnt überall die Senkrechte hervorzutreten, von der

---

[1]) Die Datierung nicht ganz fest zu geben. 1512, das früheste Datum, durch die Blätter der gleichen Technik nahegelegt; 1514 wohl bereits etwas spät, da zwar bereits die größere Strenge der Bildauffassung von 1514 (vgl. die Mauer, den Umriß der Gruppe), aber doch wohl vor dem noch strengeren Stich von 1514 (B. 40). Die Madonna steht zwischen den Stichen von 1513 und 1514 (B. 35 und 40), wie sie denn z. B. noch die Perlenschnur im Haar trägt, dazu bereits das Kopftuch.

[2]) Dies Motiv auch sonst bei Marienbildern dieser Zeit aufgenommen, vgl. besonders L. 77 mit Alb. 540; als Deszendenz schließlich aber auch das Kind der Madonna an der Mauer (B. 40).

umschließenden Mauer an — da, wo 1503 das luftige Sparrenwerk und 1511 die schwellenden Baumstämme ihren Platz hatten — bis zu der Rasenbank mit den gerade zugehauenen Brettern und Pfosten und bis zu dem Gewand der Madonna, bei dem der alte Typus des seitlichen Hinausspielens so fortgebildet ist, daß das konstruktive Liniengerüst sich deutlicher von dem bloßen Spiel abhebt. Der Mutter selbst hat sich trotz des warmen Gefühlstons, der in der Gruppe erklingt, viel von dieser Starrheit des Ganzen mitgeteilt.

Der Umriß der Madonnen-Gruppe wird von den drei hinter ihr stehenden Figuren aufgenommen und bis an den Bildrand emporgeführt. Es ist bezeichnend, daß diese Zeugen der stillen Familienszene nicht mehr der Festlichkeit des Dreikönigsbildes, sondern dem todestraurigen Gedankenkreise der Passion entnommen werden. Zuvorderst steht Magdalena mit dem Salbgefäß, die Pflegerin des Leichnams Christi, dann Johannes, und endlich ein dritter Namenloser, den man nun vielleicht als Nikodemus bezeichnen möchte[1]). Ob Dürer bei dieser Darstellung mystische Gedanken vorgeschwebt haben von dem hilflosen Kindlein, das nun in den Händen der Mutter, dereinst im Tode von jenen dreien gehalten und sorglich gepflegt werden sollte? Der Ausgangspunkt der Bildgestaltung ist wohl kaum in solchem Spintisieren zu suchen, ich möchte eher denken, daß die ihm aus Gründen künstlerischen Empfindens wünschenswerte, im Dreieck aufgipfelnde Gruppenanordnung, die sich mit den Sippengenossen schlecht vereinigen ließ, ihn an die ähnliche Gruppierung bei den Bildern der Beweinung des Leichnams erinnerte, und daß ihm nun die von dorther hinüberkommenden Teilnehmer der Szene willkommen waren. Er mag dann seine Gedanken um die Bildschöpfung haben spielen lassen, ähnlich wie bei den großen Stichen dieser Jahre; tief ernste Gedanken vom Tode.

---

[1]) Springer spricht irrig von der „Sippe" und ebenso Lorenz, der nun sogar die Frauenfigur als Anna benennt, die doch bereits Thausing (II ^{2}, 65) mit unbestreitbarem Recht als Magdalena bezeichnet hatte. Außer der Magdalena nur noch Johannes, zwar nicht durch ein Attribut, aber durch den Typus sicher kenntlich. Der Alte mit dem großen Hut oft als bloße Füllfigur und auch hier zunächst als solche, d. h. namenlos hingesetzt. Doch möchte Dürer selbst bei der Frage nach dem Namen dieses Dritten wohl auf Nikodemus verwiesen haben, der mit Johannes und Magdalena zu den steten Zeugen der Beweinung gehört (vgl. L. 129 von 1522). Doch ist hier eine feste Ikonographie nicht anzunehmen (vgl. die unbenennbaren Figuren bei Alb. 567).

Die Anordnung der Gruppe ist wesentlich innerhalb der Fläche empfunden, durch den Umriß gebunden; man fragt kaum danach, ob der dritte mit seinem kleinen Kopf räumlich an dieser Stelle möglich ist, wie denn überhaupt die Proportionen willkürlich gegriffen sind, die Assistenz im Größenmaßstab herabsinkt gegenüber der Hauptfigur der Maria. Es fehlt der Erscheinung überhaupt die räumliche Fülle; eine Kombination von ineinander geschobenen Flächenbildern. So genügt es denn auch, daß der Oberkörper der prächtigen Greisenfigur Josephs, der in dem Umriß der Hauptgruppe keinen Platz fand, zwischen die Linien der Architektur gefaßt erscheint, ohne weitere Fragen nach der Unterbringung dessen, was für das Flächenbild nicht unmittelbar in Betracht kommt. Aber trotzdem, welch ungeheurer Fortschritt in der Größe der Auffassung und der Körperlichkeit über den Joseph der Madonna mit der Heuschrecke hinaus!

Zum reinsten Schematismus ist die Einordnung der Gruppe in den streng zurechtgeschnittenen Dreiecksumriß bei der Nürnberger Zeichnung der Anna Selbdritt von 1514 geworden (früher in der Sammlung Mitchell, L. 78), einer Zeichnung, der man gern bloßen Schulcharakter zuerkennen möchte, die aber doch schwer aus dem Werk Dürers zu eliminieren ist.[1]) Alles plastische Leben ist aus der Anordnung der Gruppe herausgetrieben; man würde vergebens versuchen, Unter- und Oberkörper der in der Luft sitzenden

[1]) Das Blatt ist verwandt mit den z. T. angezweifelten mythologischen Zeichnungen von 1513/14 aus der Ambraser Sammlung (L. 411 ff.). Justi (Repert. XXI, 1898, S. 443 f.) ist sehr geneigt, diese Zeichnungen anzunehmen, doch auch nicht ganz ohne Weiteres: „jedenfalls ist viel Dürersches darin"; was man ebenso für L. 78 sagen muß, bei dem mir ein wirklich zwingender Gegengrund gegen Dürer nicht vorhanden zu sein scheint. Die Frage jener mythologischen Zeichnungen ist zu verbinden mit den ausgeführten Redaktionen der Entwürfe für den Triumphzug (L. 416—419 und Alb. 221—228); sind diese eigenhändig, so sind es auch jene. Für die steife Zeichenart die Durchzeichnungen der Proportions-Figuren zu berücksichtigen. Vgl. im übrigen Justi a. a. O. Für L. 78 vgl. auch die Maria von L. 525 = Alb. 180. — Der Holzschnitt, der mit genauer Benutzung von L. 78 angefertigt wurde (Heller 1990, Hirth-Muther, Meisterholzschn. 73), hat außer dieser Benutzung mit Dürer nichts zu tun; man vergleiche im einzelnen die Strichlagen des Holzschnittes mit denen der Zeichnung: wie deren Andeutungen etwa bei Gesicht und Hals der Maria ausgebaut wurden — Dinge, die natürlich nicht dem Holzschneider zur Last fallen können, es sei denn, daß er identisch mit dem Kopisten wäre. Dürerisch ist das sicher ebensowenig, wie die landschaftlichen Elemente, obschon auch hier der Zusammenhang mit Dürer zu erkennen ist. Lippmann weist auf die Art des Baldung Grien hin. Das Dürer-Monogramm fehlt.

Anna irgendwie zusammenzubringen, und die auskrausenden Gewandzipfel der Maria machen jede räumliche Orientierung unmöglich. Es sind Flächenprojektionen, in Vorderansicht bei der Anna, im Profil bei der Madonna mit dem Kinde; diese Flächenbilder übereinander gelegt, so daß sie sich teilweise decken und sich der gemeinsamen Silhouette unterordnen. Das Kind, bei dem die übliche Form des Vorwärtsstrebens des Körperchens, das von der Mutter unter den Achseln gehalten wird, ziemlich schwächlich wiederholt ist, ist genau in die Mittelachse des Dreiecks eingestellt. Die Kopfwendung der Maria — derjenige Punkt, von dem das Blatt sein Leben erhält — kann ebenfalls nur als Umspringen aus einer Flächenprojektion in die andere empfunden werden, wobei das Kind die gegensätzliche Profilansicht besonders stark betont; die Wirkung ruht in dem Aufprallen auf die Silhouette.

Das Blatt muß, wenn man an seiner Originalität festhält, als das deutlichste Beispiel des Dürerschen Komponierens in der Fläche bezeichnet werden — nichts könnte deutlicher zeigen, wie weit Dürer trotz allen Bemühens noch immer von jedem Verständnis für die innere Schönheit der italienischen Renaissance-Kunst entfernt war; eine Welt trennt dies Werk und Leonardos Anna Selbdritt.[1]) Es scheint jedoch nicht, daß man mit dem Zugeständnis der Originalität der Nürnberger Zeichnung wesentlich die Stilgrenzen überschreitet, innerhalb deren das Schneidenadel-Blatt und sonst die Dürersche Kunst dieser Zeit sich bewegen.

Das aber scheint sicher, daß wir das Bild der Entwicklung dieser Jahre verzerren würden, wenn wir das Blatt, das zeitlich an das Ende der Epoche gehören dürfte, auch als den immanenten Zielpunkt ihrer künstlerischen Arbeit hinstellen wollten. Es fehlen die großen Akzente sowohl in der Zeichnung wie in der Auffassung, die etwas von oberflächlicher, leerer Lustigkeit hat, wie man sie sonst gerade in dieser Zeit und im Verein mit der strengen Umrißführung weder erwartet noch findet. Dergleichen Dinge bezeichnen mehr die Niederungen, aus denen die künstlerische Kraft emporwächst, als die Höhen, zu denen sie sich zu erheben vermag.

[1]) Es liegt nicht in meiner Absicht, jemandem das Blatt, das sich großer Sympathieen zu erfreuen scheint, zu verleiden, und auf Polemik in Fragen des Werturteils ist grundsätzlich verzichtet; doch kann wenigstens von italienisch-formaler Cinquecento-Schönheit, wie Lorenz will, gar nicht die Rede sein.

So ist denn von derjenigen Formulierung für das Thema des mehrfigurigen Marienbildes, die Dürer in dem Schneidenadel-Blatt gegeben hatte, auszugehen, wenn man die Entwicklung dieser Jahre von der italienischen Reise bis 1514 hin zusammenfassen will. Am Anfang der Reihe steht die feierliche Repräsentation Italiens in dem großen Altarbild, hinübergreifend zu dem stilistisch davon abhängigen Holzschnitt (B. 99) und 1511 absterbend in der lahmen Breite nüchternen Alltagslebens. Wiederum abzweigend von einer Festesszene, erscheint dann das Bild mit lebhafter Aktion, die sich immer mehr beruhigt, indem die lebendigen Kräfte des Bildes aneinander drängen und zuletzt in streng geschlossener, groß emporgeführter Figurengruppe still und ernst emporsteigen. Das Entscheidende dieser Entwicklung ist darin zu suchen, daß zugleich die Auffassung inniger und intimer wird, sich mit einfachster Menschlichkeit durchdringt, und daß dabei die Formen groß werden und arm an ausgreifender Bewegung. Der Festesjubel des Dreikönigsbildes schallt zu heiter, das Gefolge der Passion entsendet seine Gäste zu dem Idyll von Mutter und Kind. Der Bildeindruck gewinnt an Größe, aber nicht durch jenes mächtige Emporwachsen der Persönlichkeit, die über alles Kleine irdischen Wesens emporführt. Es sind mehr noch die Stimmungen der Enge, wo ja allein auch diese Auffassung von Mutter und Kind mit der Betonung des Bürgerlichen und Beschränkten gedeihen kann; auch in dem Linearen und der Auswahl der Bildelemente mehr ein Entsagen, ein Hemmen des freien schwellenden Auslebens der Form, nicht das stolze Gefühl der Macht über die Dinge. Die (im besten Sinne) sentimentale Kopfneigung des Johannes ist für die Weichheit, die sich hinter der Strenge verbirgt, ebenso charakteristisch, wie das spitzige Hervorstechen des Kopftuches der Maria aus dem geschlossenen Umriß das Brüchige des formalen Empfindens bezeichnet.

Wir müssen nunmehr durch den Überblick über die Entwicklung des eigentlichen Marienbildes in den Jahren von 1511—14 die eben gegebenen Begriffe zu festigen und zu ergänzen suchen, wobei zuletzt die Einordnung des besonderen Prozesses des Bildschaffens in allgemeinere Lebensvorgänge und damit also eine Erklärung jener Entwicklung versucht werden soll.

---

3. 1511—1514: das Bild der Mutter mit dem Kinde.

Es ist unmöglich, einem Künstler und überhaupt einem Menschen zumuten zu wollen, daß er sich immer auf der Höhe eines gewissen Stimmungsniveaus halte, und so kann natürlich nicht gemeint sein, daß Dürers Kunst 1514 nur Darstellungen mit dem Stimmungsinhalt der Maria an der Mauer hätte produzieren sollen. Und doch hat man das Recht, gewisse Stimmungen und gewisse seelische Bedürfnisse als die führenden innerhalb einer Epoche anzusehen, als das durchgehende allgemeine Lebensgefühl, aus dem sich die Einzelstimmung herauslöst. Es ist darin die allgemeine Form gegeben, in der die besondere Lebensäußerung erscheint, sowohl für das Auge wie für das innere Nacherleben. Und so ist es etwas anderes, wenn 1511 und 1514 das gleiche Spiel der Mutter mit dem Kinde gegeben wird, dem sie einen Apfel oder eine Birne hinhält: in der Schließung des Umrisses und in der Bewegung, in dem Herabbeugen der Mutter und dem Greifen des Armes — es ist im Grunde eine andere, strengere und ernstere Lebensauffassung, deren Art auch im Spiel nicht verkannt werden kann. Es muß das gesamte Behaben des Menschen und alle seine Lebensäußerungen bestimmen, wie schwer oder wie leicht er sich zur äußeren Aktion entschließt, wie weit sein Leben getragen wird von der Strenge sittlicher Verantwortlichkeit oder von der Frische leichtmütigen Zugreifens; es entstehen so Gesetz und Form dafür, wie der Mensch in der Welt und analog die Figur im Bilde es sich einrichtet.

Wir gehen, um Dürers Auffassung des Marienbildes um das Jahr 1511 zu verstehen, von der im Motiv innigsten Darstellung aus, der Darstellung der ihr Kind säugenden Mutter, wie sie das Titelblatt des inzwischen vollendeten Marienlebens zu schmücken bestimmt war (B. 76, 1510 oder 1511).[1] Etwa gleichzeitig entstand der auch inhaltlich verwandte Titelholzschnitt der Apokalypse: ganz deutlich das Bedürfnis, über die bloße Ankündigung von Bilderzählungen hinaus einen prächtigen Klang dekorativer Bildschönheit als ein-

---

[1] Vgl. die Fassung desselben Motivs bei den Holzschnitten B. 99 und 97. Ferner zwei flüchtige Skizzen: die eine in der früheren Mitchellschen Sammlung (L. 76), von Lorenz wohl richtig um 1511 datiert, die andere von 1511 im South Kensington-Museum (Dürer-Society VII, 1904, Tfl. 5).

leitenden Akkord vorauszusenden. Und so findet sich denn auch für die Mutter mit dem Kinde an der Brust die pompöse Rahmung mit Halbmond, Strahlenkranz und Sternenkrone. Es hieße einen künstlerischen Anachronismus verlangen, wenn man trotz dieser Pracht der Umgebung für die Figuren das leise warme Atmen der früheren Bilder des Marienlebens oder des Stiches von 1503 erwarten wollte. Aus unmittelbarer Nähe vielmehr, von der Baseler Zeichnung von 1509, wurde die Bildform für die Mariengruppe übernommen: die breite, weichgelagerte Anordnung auf schwellendem Kissen, wie sie für Dürer sich aus den Stimmungen des italienisierten Bildganzen ergeben zu haben schien. Damit war auch jenes Auseinanderlegen der Formen verbunden, das den entschiedensten Gegensatz zu dem sorglichen Zusammenschließen der Marienfigur von 1503 bezeichnet. In freier Bewegung strebt das kräftige Kind unter den Armen der Mutter hervor. Man mag die durch die Lichtverteilung unterstützte dekorative Schönheit dieses Titelblattes noch so hoch einschätzen — in der Empfindung wird man kaum über den Eindruck einer ziemlich robusten Gleichgültigkeit hinwegkommen. Fast etwas von der derben Geschäftsmäßigkeit der rein physischen Funktion, ohne die feineren und innigeren Regungen der Mütterlichkeit. Daß aber dieser psychische Grundton ebenso wie die ganze Haltung der Madonnenfigur für das Jahr 1511 charakteristisch ist, zeigt der Vergleich mit dem gestochenen Madonnenbild desselben Jahres 1511 (B. 41). Doch gesellen sich hier noch andere Elemente hinzu.

Es wurde bereits erwähnt, daß für das Jahr 1511 das Auftauchen einiger neuer Formkombinationen bezeichnend ist, die mit italienischer Bewegung Ähnlichkeit haben, und die später dann auch wieder zu gunsten der stationären Form abgestoßen werden. Wohl die prachtvollste unter diesen Madonnen-Zeichnungen von 1511, die lebhafte italienische Bewegung der Gruppe geben wollen, ist eine flüchtige Skizze in der Akademie von Venedig (Photogr. Braun, Ephrussi S. 187).[1] Das Blatt wirkt auf den ersten Blick fast wie der Entwurf für ein Deckengemälde der Barockzeit. Zwei Engelchen machen sich um die Gruppe von Mutter und Kind zu schaffen, und indem die

[1]) Bezeichnet mit Monogramm und dem Datum 1511. Sehr flott hingestrichene Federzeichnung in z. T. verblaßter Tinte, unbestreitbar echt, wie der Vergleich mit L. 315, 443, 353 und anderen Blättern dieses Jahres zeigt.

Madonna dem von hinten Herantretenden den Kreuzesstab abnimmt, geschieht das mit der lebhaftesten Bewegung und zugleich mit völlig ungewohnter Eleganz der Handhaltung.[1]) Aber in dieser lebhaften Leichtigkeit ist nun auch alle Klarheit der räumlich-realen Beziehungen verloren gegangen, die ungebundene Freiheit der Bewegung zerflattert fast in wesenlosem Spiel.

Die Extravaganzen dieser Zeichnung werden dann auch wieder gestrichen. Die strenger bildmäßige Fassung einer ähnlichen Gruppierung von Mutter und Kind (Louvre, 1511, L. 315) gibt der Gruppe die sicheren Beziehungen zum Raum und in sich selbst die freie und doch zugleich feste Bindung durch die Gegenbewegung von Mutter und Kind. Völlig versteift ist dann die Gelenkigkeit der Figuren in einer Berliner Zeichnung (L. 29), die fürs erste nur den oberen Teil der Madonnengruppe mit dem Kinde skizzierte. Durch nachträgliche Hinzufügung der Sockelpartie, die für das eigentlich plastische Leben der Gruppe nicht in Frage kam, wurde aus dieser halbfertigen Skizze die Vorlage für den Stich der Maria mit der Birne.[2]) Die Figurengruppe von Mutter und Kind, wie sie in diesen letzten Darstellungen sich entwickelt hatte, verbindet sich mit der Anordnung des niedrigen breiten Sitzens, das für die Baseler Zeichnung und das Titelblatt des Marienlebens charakteristisch gewesen war.

Dazu kommt nun als letztes die Zusammenordnung dieser Madonnengruppe mit landschaftlichen Elementen, die bereits in der dem Stich zugrunde liegenden Skizze (L. 29) ziemlich ebenso vorhanden waren. Die einzige der bisher erwähnten Zeichnungen, die einen landschaftlichen Hintergrund bekommen hatte (L. 315), gibt eine völlig andere Lösung, deren feiner Reiz darin beruht, daß Bewegungsinhalt und Umriß der Gruppe in einem dahinter sich aufbauenden Hügel frei widerklingen. Dagegen finden sich die Hauptmotive der Landschaft des Stiches in einer Berliner Zeichnung von 1511 (L. 443), die inhaltlich als Ruhe auf der Flucht bezeichnet werden kann. In der für Dürers erste Skizzen so bezeichnenden prächtigen Lockerheit strebt hinter der beweglichen Madonnengruppe ein mächtiger Baum empor, begleitet von dünnen Stämmchen; dann fällt der Hügelboden

---

[1]) Vgl. aus späterer Zeit (1520) den Johannesknaben bei L. 399.

[2]) Lippmann bezweifelte die Originalität dieser unteren Partie, doch sehe ich dafür keinen Grund.

des Vordergrundes schnell ab und öffnet die Aussicht auf eine reiche Architektur. All das brauchte nur zusammengestrichen zu werden, um die Hauptmotive für die Landschaft des Stichs oder vielmehr schon seiner Vorzeichnung (L. 29) zu ergeben; der ohnehin nur ganz flüchtig angedeutete Joseph blieb weg. Für die Madonnengruppe



Abb. 9. Maria mit dem Kinde und Joseph, 1511 (Berlin, L. 443).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

selbst treten die von jenen anderen Linien der Entwicklung abzuleitenden, gewohnteren Formen ein, denen der größere Bewegungsreichtum weichen mußte. Man möchte bei dieser Ruhe auf der Flucht fast an Raffaels Madonnen im Grünen denken, doch dürfte man, statt der Romantik solcher Analogien nachzuhängen, besser darauf

hinweisen, daß das Grundmotiv selbst mit der auffälligen Profilansicht in dem Dreikönigsbild (etwa der Uffizien von 1504) wohl vorbereitet war; wie es denn auch wiederum in das Dreikönigsbild von 1511 (H. B. 3) einmündet. Nur ein ganz flüchtiges Hinhuschen des Dürerschen Marienbildes zu dem Gebiet an sich interessanter formaler Probleme.

In dem Stich der Maria mit der Birne (B. 41) erscheinen die Elemente vereinigt, die 1511 Dürers Auffassung der Mutter mit dem Kinde am besten genügen mochten. Das Entscheidende ist einmal die Ausbildung der Figurengruppe in starker, bewegter Körperlichkeit und dann ihre Verbindung mit den anderen Bildwerten, in der alles dazu dient, den Eindruck der Kraft und Fülle zu steigern, wobei jedoch ein stimmungslos breites Auseinandergehen der Bildelemente noch nicht überwunden ist. Der seelische Gehalt scheint erstarrt zu sein, ohne daß die Frische des körperlichen Lebens einen Ersatz dafür böte. Es ist dafür bezeichnend, wie der Stich zustande kam. Zuerst entstand die obere Hälfte des Blattes (L. 29), wobei die Gruppe plastisch, die Landschaft räumlich unfertig war, da Unterkörper und Vordergrund fehlten. Dann wurde in ähnlichem Empfinden wie bei dem Titelblatt des Marienlebens, wenn auch bereits steifer aufgerichtet, das Gewandstück, das zugleich das Sitzmotiv andeutete, mitsamt dem Vordergrunde hinzugefügt, in sorgfältiger Ausführung, so daß der Stich nur Kleinigkeiten daran änderte. Aber nun paßte die obere Hälfte der Gruppe nicht zu der unteren, so daß jetzt der eigentlich figürliche Teil der Gruppe sich der doch wesentlich linear empfundenen Sockelpartie anpassen mußte. Alles wird breiter, runder und voller, die Bewegung der Mutter wie des Kindes weiter ausgreifend. Aber es ist nun deutlich genug, daß aus dem Stich nicht mehr die unbefangene Freude an schön differenzierter Bewegung hervortönt, daß die erstarrten Gelenke erst gebrochen werden mußten. Auch bei dem Kinde hat die Haltung der viel zu lang geratenen Beinchen etwas vom mühsamen Auseinanderzerren behalten. Es stimmt dann nur zu gut, wenn die unkindliche Segengebärde hier erscheint, wo doch sonst gar nichts von der Vorstellung der Göttlichkeit in die Szene hineingebracht ist; das daneben vorgetragene Spielmotiv, wie die Madonna in der steif abgestreckten Hand die Birne hält, scheint auch nur durch die Freude an der schwellenden, kräftigen Linie veranlaßt zu sein.

Für das Verhältnis der Gruppe zum Bildganzen ist das erste, daß die Madonna an die feste Rückwand des mächtigen Baumstammes gebunden ist. Noch sind die Massen der Gruppe und des Baumes nicht recht zusammengeschlossen; schon die saftvolle Energie der Linie, in der das Leben des Baumes sich emporwindet, betont zu sehr das Zusammendrängen um den eignen Lebenskern. Aber das Hinausgehen über die plötzlich ganz leicht und zart erscheinende Bildfügung der Ruhe auf der Flucht (L. 443) wirkt fast ebenso verblüffend, wie etwa der Vergleich der Vorzeichnung für den Tucher-Altar (L. 31) mit der anschließenden Albertina-Zeichnung (Alb. 664). Dasselbe Gefühl für die kompakte Raummasse durchdringt die stark verkürzten Baulichkeiten des Hintergrundes. Mit dem seelischen Gehalt des Madonnenbildes aber will sich diese Schwere der Bildform nicht recht vereinigen, ebensowenig wie mit den Überresten freier italienischer Bewegung, die in freudloser Schwerfälligkeit die innere Berechtigung eingebüßt hat, die ihr in der Stimmung etwa der Baseler Zeichnung innewohnte.

Noch aber ist das Dürersche Marienbild dem Einfluß Italiens nicht ganz entzogen. Eine für das Rosenkranzfest gezeichnete Kinderstudie (L. 332) wurde 1512 wieder hervorgeholt, um eins von den kleinen Madonnengemälden der Dürerschen Kunst mit einer überquellenden Fülle gedrängter Bewegung zu belasten. Noch mehr als die sachliche Änderung — der Oberkörper war in der Form der Studie unbrauchbar und wurde nun in veränderter und sehr komplizierter Haltung in den Unterkörper hineingeschraubt — noch mehr ist die auch hierin ausgesprochene Änderung des Formempfindens überhaupt zu betonen: wie in dem künstlich verrenkten Figürchen alles zu knolliger Rundlichkeit zusammengedrängt ist. Dies gewaltsame Formenspiel platzt hervor vor einer fast neutralen Folie — wir erinnern uns daran, was bereits über solche Bravourstücke einer dem Bilde aufgezwungenen Bewegung gesagt wurde. Das Bild ist völlig ungenießbar, wenn man es in seinem formalen Bewegungsinhalt aufnehmen will — man muß vielmehr die Energie zu empfinden suchen, mit der die Hand des Künstlers in die Formen des Körpers hineingreift, und das Zusammenklingen der emportreibenden Silhouette mit den anmutigen und doch immer noch sehr kraftvollen Linien des Marienkopfes. Aber es ist doch wohl nicht anders zu sagen, als daß auf

dieser Bahn einer direkten Fortsetzung der italienischen Arbeit das Schreckbild des Manierismus nicht weit entfernt ist. Eine Vergewaltigung alles ursprünglichen Empfindens für kindliche Form und Bewegung.

Wenn man in dem Wiener Gemälde das Extrem der Tendenz dieser Zeit zu derber Formenkraft erkennen darf, so wird der damit verbundene Begriff des breiten Auseinanderzerrens der Stimmung durch eine große Zeichnung desselben Jahres 1512 in der Albertina repräsentiert, die ebenfalls auf ein (nicht ausgeführtes oder verlorenes) Gemälde hinweist (L. 525 = Alb. 180).[1]) Die Darstellung der ihr Kind stillenden Mutter wird in dem Bildausschnitt des italienischen Madonnengemäldes von 1506, der Madonna mit dem Zeisig, vorgetragen: es braucht nicht wiederholt zu werden, was bereits über die auch hier zu findende Vereinigung von innerer Gleichgültigkeit und bewegter Kraft gesagt wurde. Die Formenwelt Italiens vermochte dieser Epoche Dürerscher Kunst nichts mehr zu bieten.

Um die Wende der Jahre 1512/13 scheint bei dem einfachen wie bei dem mehrfigurigen Marienbild der Umschlag einzutreten, der von der inneren Leere der Auffassung und der als Ausdruckswert nicht verarbeiteten kräftigen Formenbildung zu größerer Verinnerlichung des Themas führt. Die Form verbindet sich wieder mit dem seelischen Gehalt des Bildes. Das gestochene Marienbild von 1513 B. 35) zeigt diese Fortbildung bereits vollzogen. Es ist alles ernster und strenger, aber zugleich auch inniger geworden. Die Madonnen-

[1]) Seit Thausing die auf dem Blatt befindliche Jahreszahl 1512 für falsch erklärte und unter Verweisung auf den Stich der säugenden Maria (B. 36) 1519 dafür einsetzte, ist man bei diesem Datum 1519 geblieben, bis nunmehr mit vollem Recht der Text des fünften Bandes des großen Dürer-Werkes die Jahreszahl 1512 als „zwar später geschrieben, aber richtig“ wieder herstellte und den Hinweis auf den Stich von 1519 für irrig erklärte. In der Tat stimmt bei Zeichnung und Stich nur der kleine Finger der einen Hand überein — ein doch wohl gar zu minutiöses Beweisstückchen. Schon nach den knollig derben Formen des Kindes gehört das Blatt zu dem Wiener Gemälde und nach der Anlage des Motivs zu den Darstellungen der säugenden Maria von 1508—1511. Das ganz andere Empfinden von 1519 zeigen der Stich dieses Jahres (B. 36) und L. 322, dazu, besonders gut vergleichbar, in Formen und Körperschiebung des Kindes wie in der ganzen abgeklärten Zeichenweise, L. 111, etwa 1518—20.

gruppe hat das Motiv des breitgelagerten Sitzens wieder aufgegeben zugunsten der steiler aufgerichteten Formen in Verbindung mit der Rasenbank. Der überflüssige Bildraum ist weggeschnitten, so daß die Figuren fast die ganze Bildfläche füllen. Überall kommen, wie in dem Umriß, die Steillinien hervor, ganz eng ist die Gruppe an den Baum herangerückt, dem der selbständige Bewegungsinhalt, der ihn von der Madonna fortzureißen scheint, genommen ist. Damit verbindet sich nun aber die Zaunecke, ganz wie bei dem Stich von 1503, aber doch auch wieder ganz anders. Was ist aus dem dünnen Zweiglein geworden, das im Rücken der Madonna emporgeht! Und so ist auch das Zaungeflecht durch den Ton der Landschaft zusammengehalten, die sonst weiter keine Bedeutung beanspruchen kann. Das Empfinden für die glatte, lustig schwellende Form ist verdrängt durch gehaltenen Ernst.

Und so auch die Madonna selbst. Größte Innigkeit in dem ganz engen Beisammensein von Mutter und Kind, aber nicht die glückatmende sichere Enge des traulichen Stübleins, sondern fast etwas von Angst darin, wie Maria das Kind an sich preßt. Man hat bereits mehrfach auf die in der Tat auffallende Ähnlichkeit dieser Darstellung mit Raffaels Madonna Tempi hingewiesen,[1]) und die Berührung mit der italienischen Kunst ist denn auch die notwendige Voraussetzung für die Formen dieser Gruppe. Zunächst ganz im allgemeinen ist die Kraft der körperlichen Form, wie die Hände greifen und der Kopf der Madonna sich gegen das Kind hin neigt, nur möglich auf Grund der Entwicklung, die mit der venezianischen Reise einsetzt. Aber der eigentümliche Ausdruckswert dieser Formen ist durchaus unitalienisch, wie eben gerade der Vergleich mit der Madonna Tempi zeigen muß. Wie bei Raffael alles Leben in der Schönheit der Gesamtbewegung liegt, wie in zarter Bewegung das Kinderköpfchen sich abbiegt, und wie die Linien in der Überschneidung sich ineinander schmiegen, all das ist hier formal ungelenker, aber ausdrucksgesättigter Kraft gewichen: hart stoßen die Linien des kleinen Starrkopfes hinein in das Gesicht der Mutter.

Dann aber das Motiv im besonderen. Hier scheint allerdings die Beziehung zur italienischen Kunst, wenn auch nicht gerade zur Ma-

[1]) Thausing II², 62; Rob. Vischer (Studien S. 217), der sogar annimmt, daß Dürer eine Kopie der Madonna dei Tempi gekannt haben müsse. Vgl. hierüber den Text.

donna Tempi, wenigstens für den Hauptpunkt, für das Ineinanderschieben der Umrisse der beiden Köpfe, sicher. Eine Zeichnung, die etwas eher, vielleicht bereits 1511, entstanden ist (Sammlung Bonnat, L. 353),[1]) gibt das Motiv zum ersten Mal bei Dürer und in so deutlicher Verbindung mit italienischen Elementen, daß man wohl auch für das Kind an italienische Reminiszenzen denken muß.[2]) Aber die



Abb. 10. Maria mit dem Kinde und dem Johannesknaben, c. 1511 (Bonnat, Paris, L. 353).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

prächtige Lebendigkeit der Bewegung, die kühne, wenn auch nicht ganz gelungene Schiebung des Körperchens ist auf dem Stich erstarrt, das Kind ist wieder ganz in die Bildfläche eingestellt und

[1]) Für 1511 spricht nicht nur die Zeichenweise, sondern auch das Sitzen auf dem Boden (vgl. L. 443 von 1511); vgl. auch die Kinder mit der Zeichnung in Venedig, ebenfalls von 1511.

[2]) Die Architektur, der Johannesknabe, die runden Nimben, vielleicht auch der auffallende, aber nur angedeutete Kopfputz der Madonna. Lippmann spricht deshalb direkt von einem „italienischen Vorbild.“

wiederholt nun in der Hauptsache jene frühe Form, die von der Erlanger Zeichnung (L. 430) her mit einigen Änderungen in den Stich der Maria mit der Heuschrecke hinübergekommen war. Man erkennt nun aber noch deutlicher, wie jezt alles, in der Überschneidung



Abb. 11. Maria mit dem Kinde, 1514 (Oxford, L. 395).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

und in der ganz festen, untrennbaren Fügung von Mutter und Kind gesättigt ist mit vollster körperlicher Realität. Das Problem formaler plastischer Bewegung, das jedenfalls im Anschluß an italienische Vorbilder oder Erinnerungen aufgegriffen war, ist als solches wieder erstarrt, doch nicht ohne dem bereits vorhandenen und in dem Be-

wegungsinhalt genügenden Motiv neue Formen und Ausdruckswerte zugeführt zu haben.

Das italienische Motiv jener Studie (L. 353), das in den Stich von 1513 hinüberwirkte, findet noch eine direkte Fortsetzung in einer 1514 datierten Zeichnung (Oxford, L. 395)[1]. Sie gibt die unmittelbar zwingende Bestätigung dafür, wie der italienische Bewegungsreichtum in Dürers Händen erstarrt, weil die formale Freiheit der Erscheinung seinem seelischen Leben nichts zu geben vermag. Wie ein Stück Holz erscheint das Kind, eine eng gewickelte, bewegungsunfähige Stange, in der nur durch eine leise Krümmung noch ein schwacher Rest körperlicher Gliederung angedeutet wird. Die ganze Hilflosigkeit des Kindes soll sprechen, es ist die Negation aller menschlichen Form, wie sie noch härter 1520 bei der Maria mit dem Wickelkind wiederkehrt.

Wie mit dem großen, „italienischen" Motiv in dem Stich von 1513 sich noch eine Menge von kleinem und stimmungsarmem Linien- und Lichtwesen verbindet, mag zunächst übergangen werden.

Wir haben mit der zuletzt erwähnten Zeichnung bereits das Jahr 1514 erreicht, in dem das Hauptwerk unter den Marienbildern dieser Epoche, der Stich der Maria an der Mauer (B. 40) entsteht. Um ihn gruppiert sich eine Reihe von Entwürfen, die sämtlich nicht über das Stadium der mehr oder weniger ausgeführten Zeichnung hinausgelangten. Sehen wir von jener Fortsetzung des Motivs ab, das in dem Stich von 1513 oder vielmehr in der Vorstufe dazu formuliert worden war, — es gab hier für Dürer keine weiteren Variationsmöglichkeiten — so kann man im ganzen zwei Typen der Darstellung unterscheiden. Die eine, zu der auch der Stich von 1514 und das Schneidenadelblatt der heiligen Familie gehören, gibt die Gruppe im ganzen stabil: Maria hoch sitzend, schräg ins Bild hinein, also die

[1]) Die Echtheit von Lippmann und dann auch von Lorenz, wie mir scheint, ohne Grund bezweifelt. Die Ausführung in zwei Etappen: über die feineren und helleren Linien fahren z. T. derbe und dunklere Striche hinüber, die aber ebenfalls von Dürer herrühren. Die zuerst vielleicht auffallenden intermittierenden Linien (Hände, Profil) sehr häufig bei den Proportions- und Bewegungsfiguren dieser Zeit, aber z. B. auch bei Alb. 540 von 1512. Für das ungewohnte Profil vgl. L. 353 und H. B. 3.

von jeher üblichen, nur im besondern Ausdruckswert veränderlichen Formen, das Kind auf die Seite geschoben, so daß der Arm der Mutter hinübergreift und ihr Antlitz sich zu ihm hinneigt. Es ist eine Kombination, in der die gleichmäßig einfache Haltung Marias fast als das selbstverständliche Rahmenmotiv zu der mannigfach wechselnden Bewegung des Kindes erscheint — das Beharren als Lebensfunktion der Mutter gegenüber der unsichern Beweglichkeit des Kindes. Es wurde bereits erwähnt, daß die Bewegungsmöglichkeiten des Kindes, bei denen in dem Hochschieben der Schultern, dem unförmigen Zusammensinken des Körperchens das Gemeinsame liegt, zuerst bei dem Sippenbilde entwickelt wurden. Das mühsame Vorwärtsmarschieren, das ursprünglich mit jener Haltung verbunden gewesen war und auch noch in einer Zeichnung der Maria mit dem Kinde allein wiederkehrt (L. 77),[1]) fällt bei den beiden Stichen (B. 40 und 43) fort, das eigentlich Charakteristische aber jener Auffassung kindlicher Bewegung bleibt bestehen. Es sind nur Variationen über das eine Thema der bis zum Häßlichen getriebenen Formlosigkeit und Hilfsbedürftigkeit des Kindes. Man mag nun an die gleichzeitigen Madonnenbilder des italienischen Cinquecento erinnern: hier wie dort die Fülle der Auffassung, das Typische, „Klassische“ erstrebt — im Süden der Typus der schönen, frei lebenden Form, die Dürer als unwahr, als dem inneren Wesen des Kindes widersprechend dem vollen Ausdruck der Kindlichkeit opfert, die ihm identisch ist mit der Unfähigkeit zur Lebensbehauptung durch eigene Kraft.[2])

Man erwartet in diesem Zusammenhang vielleicht, daß wiederum die Darstellung der ihr Kind säugenden Mutter den Höhepunkt der Epoche bezeichne. Es scheint beinahe, als ob Dürer sie vermeiden wollte — es fehlt der Stimmung dieser Zeit um 1514 die Weichheit der

[1]) Ehemals in der Mitchellschen Sammlung. Undatiert, aber jedenfalls 1514 entstanden; der Kopftypus bereits ähnlich wie bei L. 390 von 1515, aber noch härter und spitzer. In der Zeichenweise besonders ähnlich die 1514 datierte Zeichnung der auf einem Stuhl sitzenden Madonna in der Akademie von Venedig (Photogr. Braun, Ephrussi S. 188).

[2]) Als nicht ganz zu dieser Reihe passend, da das Kind auf die andere Seite geschoben und ohne die charakteristische Bewegung, noch aufzuführen die Zeichnung einer lesenden Madonna im Berliner Kupferstichkabinet (L. 41). Das Datum 1514 gibt allerdings, da es zu den für sich und vorher gezeichneten Bewegungsfiguren des Blattes gehört, nur den frühesten möglichen Entstehungstermin, ist aber wohl ungefähr anzunehmen (vgl. die Haltung des Kindes mit K. B. 33 von 1514). Zu beachten die jedem Empfinden für den körperlichen Organismus widerstrebende Gewandbehandlung.

Hingabe. Eine Zeichnung (Bremen, 1514, L. 121)[1]) beweist, daß Dürer auch für dies Thema die ihm damals gewohnte Gruppierung festhalten wollte, sodaß der Mutter nur ein geringes Maß der Neigung gewährt wurde. Die enge Verbindung von Mutter und Kind sollte dafür durch die Schiebung des Kindes, das fast vom Rücken her gesehen ist, erreicht werden — die Zeichnung gedieh in ihren oberen Teilen nicht über die ersten Striche hinaus, das Interesse galt nicht der Madonnengruppe, sondern der Ausführung einer Gewandstudie.[2])

Neben dieser ersten Reihe, die nur das Kind sich bewegen läßt, während die Haltung Marias unverändert bleibt, steht eine zweite, in der nun auch das Leben der Mutter, ihre Sorgfalt gegenüber dem Kind als Bewegung gefaßt erscheint. So in einer besonders schönen und frischen Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinets (datiert 1514, L. 30). Alles schließt sich aufs engste: die Mutter beugt sich weit vor, die Hand mit dem Apfel — man vergleiche die Madonna mit der Birne von 1511 — greift dicht an das Kind heran, das in reichster und frischester Bewegung, aber ganz eng zusammengeknäult auf ihrem Knie sitzt. Ein Vergleich mit dem Kupferstich von 1503 macht es noch deutlicher, wie hier formenkräftige Körperlichkeit zum Ausdrucksträger geworden ist, wie dagegen dort alles noch in der Fläche bleibt und mit der Linie statt der kubischen Form wirkt. Aber auch hier ist der eng geschlossene Kranz reichen, wechselseitig gebundenen Lebens nicht aus plastisch-formalem Empfinden heraus geschaffen: das rundlich quellende Formenspiel des Kindes und die winklig brechende, ernstere Bewegung der Mutter sind von zu verschiedenem Lebensgefühl erfüllt, als daß ein Ineinanderströmen der Bewegung möglich wäre. Bei dem Vergleich mit italienischen Gruppierungsversuchen wird man empfinden, daß hier die Bildfläche sich nicht eigentlich erfüllt mit in sich zusammenhängendem plastischem Leben, sondern daß die körperliche Realität immer wieder gegen die Bildfläche hin vorstößt, um sich schließlich doch nicht unter sich,

---

[1]) Auf Grund einer Äußerung Lippmanns meint Lorenz, daß die Zeichnung nach dem Holzschnitt B. 99 kopiert zu sein scheine und die Echtheit bezweifelt werden könne. Eine Widerlegung dieser mir völlig unverständlichen Bemerkung scheint unnötig.

[2]) Die Gruppierung mit dem vom Rücken gesehenen Kind 1514 noch einmal in einer etwas trockenen Zeichnung der Akademie von Venedig (Photogr. Braun, Ephrussi S. 188; vgl. etwa L. 77), ohne das Motiv des Säugens.

sondern in dem Flächenbilde zu einigen. Trotz der größeren körperlichen Energie dieser Zeichnung gibt sie im Grunde nichts anderes als der ruhigere Stich von 1514: die Bindung des Körperlichen in der Fläche; es interessiert nicht, wie dieser Arm oder jene Schulter weitergeht.



Abb. 12. Maria mit dem Kinde, 1514 (Berlin, L. 30).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

So wird denn auch in einer wohl ziemlich gleichzeitigen Darstellung die Bewegung des Kindes einfach gelöscht — ganz wie bei jenen Zeichnungen, zwischen die der Stich von 1513 einzuordnen war. Es ist eine Dürersche Studie, wohl von 1514, die, zwar selbst nicht mehr erhalten, uns doch durch den daran anschließenden runden

Holzschnitt der Maria mit krönenden Engeln im wesentlichen sicher getreu überliefert ist (Pass. 177).[1]) Wiederum jene gewickelte Stange auf den Knieen der weit sich vorbeugenden Mutter — all die Bewegung, die auf den Darstellungen derselben Zeit dem Kinde gegeben ist, besagt schließlich ebensoviel wie diese Bewegungsunfähigkeit. Von der Rundform der Bildrahmung und von der Hinzufügung der Landschaft darunter wird der Beschauer absehen müssen; auf die krönenden Engel wird später noch zurückzukommen sein.

Diejenige Fassung des Themas, die Dürer der Veröffentlichung für wert hielt, und die er selbst mit der mühsamen Feinarbeit des Stichels vollendete, der Stich der Maria an der Mauer (B. 40), verzichtet auf die lebhafte Bewegung der Mutter; sie mochte ihm die Stimmung zu bewegt, die Form zu klein erscheinen lassen. Alles, was den Sinn zu befreiender Heiterkeit emporführen könnte, ist gestrichen. Das Kind häßlich und in der Bewegung formlos, die Mutter die einfache Bürgersfrau mit tief verhülltem Kopf, die Fügung der Gruppe ganz einfach und übersichtlich in die Fläche gebracht, keine befreiende Gegenbewegung, der Kopf des Kindes in gleicher Ansicht wie der der Mutter, nur die Blickrichtung differenziert. Alles spricht von schlichtester Intimität und doch zugleich von einer trüben, fast müden Kühle, von engem herzlichem Beisammensein und doch von starrer Zurückhaltung; kaum, daß man in Gesicht und Kopfneigung der Mutter etwas von wärmerem Drängen der Empfindung spürt.

In einfachstem, fast geometrischem Dreiecksumriß steigt die Gruppe beinahe bis zum Bildrande empor. Überall Vertikallinien, von dem Gewand an bis zu der architektonischen Strenge der Umgebung, nirgends etwas Lebendiges, Freies. Die Rasenbank ist verdrängt durch einen Steinbau, und hartliniges Steinwerk steht nun dort, wo

[1]) Ich stimme hier mit Lorenz durchaus überein, der den (auch sonst meist anerkannten) unzweifelhaft Dürerschen Charakter des Blattes betont und es um 1514 ansetzt; doch gilt das nur für die hier benutzte Studie bezw. Studien. Reproduziert u. a. bei Hirth-Muther, Meisterholzschn. 47a. Die Madonna verbindet L. 30 und 395 von 1514, so daß die Entstehung in diesem Jahre ziemlich sicher sein dürfte; das von Dodgson (Catalogue of woodcuts, S. 305) vorgeschlagene Datum 1512 ist jedenfalls zu früh gegriffen. Für Rasenbank und Hintergrund vgl. L. 390 von 1515. Über die krönenden Engel später. Für das Landschäftchen mag eine leichte Andeutung (vgl. L. 234, Dresd. Skizzenb. 127) weiter ausgebaut sein. Es sei überhaupt nochmals betont, daß ich nicht das Holzschnittbild selbst, mit der merkwürdigen Zusammenstückung von Rundbild und Landschaft, sondern nur die darin benut te Zeichnung für original halten kann. Die Autorisation durch das Monogramm fehlt.

vorher die lebendige Fülle des Baumstamms mit dem Leben der Gruppe zusammenwuchs. Wie eine Vertriebene sitzt die Mutter mit dem Kinde außen an der Mauer der Stadt, wo kein Laut sich regt, kein Gräslein sprießt. Es ist das Erstarren der Einsamkeit. Und dabei doch nicht die Größe und der Stolz der Gesinnung, die, auch ausgestoßen aus der Heimat, erhobenen Hauptes die Leere der Welt ringsum zu überwinden vermag.

Dasselbe Jahr gewährt dem greisen Hieronymus die Aufnahme im sonnendurchwärmten Stüblein und zwingt die Madonna hinaus in die Einöden herber Freudlosigkeit. Auch bei dem nicht lange vorher entstandenen Blatt der heiligen Familie (B. 43) war die Szene umschlossen von einer Mauer, aber eben hierin liegt der Gegensatz, daß nun das schützende Umschließen der Steinwand fehlt, daß sie die Figuren vielmehr abstößt als aufnimmt. Die stark verkürzte Form dieser steinernen Seitenkulisse zieht das Auge in die Tiefe und Leere des Raumes, statt es an die Stätte des menschlichen Lebens festzubannen. Man vermißt den Gegenhalt gegen diese einseitige Tiefenbewegung des Bildes, die erst weit im Hintergrunde sich staut. So bleibt die Verkürzung ungenutzt und wird sogar — durch Hervorheben der Tonfläche und Abschneiden des oberen Abschlusses — in dem Bewegungsanreiz der Form möglichst abgeschwächt. Man könnte auch hier das Umschließende des Bildraums gegenüber der Figur hervorheben wollen, doch fehlt sowohl die seitliche Schließung links wie die Proportionalität von Mensch und Raum: es fehlt die Subordination des einen dieser Bildelemente unter das andere, aus der allein die einheitliche Kraft des Bildeindrucks resultieren kann. Man mag an den Paulus-Stich von 1514 (B. 50) mit der ähnlichen Kombination von Figur und Mauer erinnern: wie für die gewaltige Apostelgestalt mit ihrer energischen Bewegung aus dem Gegenstoß der verkürzten Linien eine Verstärkung des Eindrucks entsteht, die bei dem Madonnenbild fehlen muß, weil der Madonnengruppe selbst alle Bewegung genommen ist.[1]) Es fehlt ihr und muß ihr fehlen

---

[1]) Wieviel schwächer die Wirkung bei dem Berliner Exemplar des Paulus-Stiches, bei dem der Hintergrund mit der Mauer noch fehlt! Für den Marien-Stich würde das nicht viel ausmachen. Auch bei den übrigen Apostel-Stichen (B. 46—49) scheint Dürer so vorgegangen zu sein, daß er zunächst die Figur auf einer Erdwelle postierte und erst nachher, wenn nötig, noch weitere Zutaten und Gegenlinien hinzufügte.

jene hinreißende Wucht, die von der innersten Erregung eines mächtigen Charakters auf die einzelnen Bildelemente übergreift, so daß der Bildeindruck sich unmittelbar durchdringt mit dem Kampf gewaltiger Kräfte und der Niederzwingung ihres Eigenwillens durch den Willen des Ganzen. Ob etwa in jenem Apostelstich nicht nur das Gegenbild, sondern auch das Prototyp der Bildanordnung zu erkennen ist, die dann abgeschwächt und ohne innere Begründung in dem Marienbilde wiederholt wurde?

Die Madonnengruppe ordnet sich in ihrem plastischen Leben möglichst in die Bildfläche ein. Dieses Binden der Gruppe an die Bildfläche wird nun durch die Lichtverteilung verstärkt. Bereits der Madonnenstich von 1513 (B. 35) hatte den Reiz eigenartig schimmernder Gewandflächen benutzt und ebenso dann auch die nur im Gewand ausgeführte Madonnenstudie von 1514 in Bremen (L. 121). Aber es waren für Dürer zunächst nur reizvolle Zutaten zu der Bildwirkung, die dem Ganzen nicht zugute gekommen waren und den Stimmungsinhalt der Linie nicht erhöht hatten. Dies kleine, zerstückte Gewandwesen entsprach sehr wenig der Größe der Madonnengruppe. Nun werden aus dem Einzeleffekt wirkliche Kompositionsfaktoren. Ein seidiges Schimmern gleitet über das Kopftuch der Madonna, über das Kind mit seinem Röckchen und über das herunterhängende, künstlich umgeschlagene und zurechtgelegte Manteltuch. So schlingt sich ein Lichtkranz um das Dunkel in der Mitte, und fast die ganze übrigbleibende Bildfläche ist in einen ziemlich gleichmäßigen, fein grauen Ton hineingezogen. Man wird auch hier das dem Bildinhalt nicht ganz Gemäße der Bildform empfinden: die architektonische Größe der Form und die Einsamkeit der Szene sind nicht der Ort für solche delikaten Feinheiten des Lichtspiels, und künstlich genug ist es den Linien der Gruppe eingefügt. Die darin verstärkte Betonung der vorderen Bildfläche läßt gegenüber den starken kubischen Werten der Umgebung die Madonnengruppe fast als dünnen Flächenausschnitt erscheinen, wozu ja auch die Art der Silhouettenführung auffordert. Es fehlt die geschlossene, strömende Fülle des Bilderlebnisses; in brüchiger, widerwilliger Kohärenz fügen sich die Bildelemente aneinander.

Die Maria an der Mauer bezeichnet den Höhepunkt und zugleich den Abschluß der zweiten großen Epoche der Dürerschen Mariendarstellungen. Das Marienbild dieser Epoche ruht wiederum auf der Aneignung und Verarbeitung von Elementen der italienischen Kunst, und zwar nunmehr wesentlich auf der Aneignung italienischer Repräsentation und Monumentalität. Bis zuletzt wirkt das nach. Das unbefangene Schaffen aus dem reinen Gedanken an Mutter und Kind ist verdrängt durch die Absicht großer Bildwirkung; es fehlt dem Bilde die freie Selbstbestimmung der Form aus dem seelischen Inhalt heraus, schon die Größe der Figuren hat hier etwas Repräsentatives, und überall tritt das Zurechtrücken und Zurechtschneiden zugunsten der Größe des Eindrucks hervor. Die Voraussetzung dafür liegt in der stillschweigend festgehaltenen, wenn auch im Bilde nicht weiter ausgedrückten Vorstellung, daß nicht eine einfache Mutter mit dem Kinde, sondern die Mutter Gottes mit dem Erlöser dargestellt wird.

Der psychische Grundton der Auffassung entfernt sich dabei immer mehr von der italienischen und ebenso von der kirchlichen Vorstellung. Immer schlichter, menschlicher werden die Motive und Formen. Zugleich aber mit der Vereinfachung der äußeren Erscheinung wächst der Ernst der Stimmung und der Bildform. Das plastische Leben der Gruppe, das sich zuerst in freier Entfaltung ausbreitet, wird immer strenger in den steilen Dreiecksumriß hineingespannt. Es liegt darin etwas ganz anderes als in dem Dreiecksaufbau der italienischen Gruppe, in der das plastische Leben wirklich die äußere Form von innen her erfüllt, sich in ihr nur zusammenschließt. Hier wirkt der starre Umriß einzwängend, als fester Flächenausschnitt, der für sich zugeschnitten ist, tötend für die plastische Form, die sich ihm einfügen muß. Man braucht nur darauf hinzuweisen, wie bei der Mariengruppe von 1514 die linke Hälfte der Silhouette zustande kommt, wie dabei der Körper in seiner besonderen Formenkombination als völlig bedeutungslos einfach ignoriert ist: an solchen Stellen liegt die Kraft deutlich zutage, mit der die Blutleere der Fläche sich dem Körper aufzwingt, ihn in ihr wesenloses Reich hinüberführt.

Es spricht in diesem Aufbau das Empfinden der Strenge, der Vernichtung jeder Kommunikation von Figur und Umwelt, nicht das

Empfinden der Größe — man braucht keine großen Innervationen, um ein Dreieck aufzuzeichnen. Es ist ein Einengen von Form und Stimmung: kein volles Emporgehen, sondern ein dünnes Zurechtschneiden, viel Kleinliches, Unfreies in den Linien, viel von künstlicher Feinheit in den Lichteffekten und von alltäglicher Menschlichkeit in den Motiven dieser Darstellungen, die doch gewiß mehr geben wollen und auch mehr geben als den Durchschnitt gewohnten Alltagslebens. Es ist hier zu allerletzt die Meinung, die Werke dieser Zeit herabsetzen zu wollen und ihre besondere Schönheit und Größe zu leugnen: man wird vielleicht nirgends sonst so stark wie in diesen Jahren das Sorgsame und Echte der Dürerschen Kunst empfinden, jene unwägbaren Faktoren, die es zustande bringen, daß man dem Menschen nur einmal ins Auge zu schauen braucht, um ihm fortan unbedingt zu vertrauen. Aber es sind das Stimmungen, die sich am ehesten einstellen, wenn man die Gebundenheit menschlichen Daseins spürt, wenn sich die Schleier der Gemeinsamkeit menschlichen Geschickes über den Stolz freier Selbstgewißheit senken. Und viel von dieser Gebundenheit der Kraft liegt in der Kunst jener Jahre, kein Zurückweichen oder Verlieren, sondern nur ein Hemmen: in allem ist die Maria von 1514 derjenigen von 1503 überlegen an Durchbildung der körperlichen Form und Tiefe des seelischen Erlebnisses, aber zugleich ist sie auch durchaus gehaltener, unfreier in dem Aussprechen der Bildvorstellung. Es liegt in alledem bereits eingeschlossen, daß wir hier nicht ein freies Fortschreiten der menschlichen und künstlerischen Entwicklung nach den von ihr selbst gesteckten Zielen zu erkennen haben, sondern ein Eingreifen äußeren Geschehens, eine Trübung in der Zuführung des den Geist befruchtenden Materials äußerer Eindrücke, wie sie für den aus eigener Kraft fortschreitenden Lebensprozeß notwendig sind.

Die Bestätigung hierfür liegt in dem plötzlichen Umspringen der Entwicklung. Es gibt kaum einen größeren Gegensatz als die Maria an der Mauer von 1514 und die im folgenden Jahre entstandene Zeichnung in Windsor (L. 390). Statt des trüben Ernstes heitere Lebenslust, statt der ärmlichen Einfachheit der Inszenierung prächtige Festlichkeit mit der Krone über dem anmutigen Haupte Marias, statt des gedrängten Steilaufbaus die freie, breite Schönheit italienischer Formen. Es scheint, als ob die seelische Spannung des Bildschaffens

wieder zurücksinkt zur schönen lässigen Freiheit italienischer Auffassung von Leben und Kunst. Wie weit das wirklich der Fall ist, wird im folgenden zu untersuchen sein: ganz unbestreitbar ist der völlige Umschlag der Gesinnung, für den die Zeichnung von 1515 das erste deutliche Beispiel bietet.

Die Beziehungen zur italienischen Kunst waren überhaupt niemals ganz abgebrochen worden. Wir haben es bei dem Marienbilde selbst verfolgt, wie namentlich im Jahre 1511 und weiterhin noch 1512 italienische Formen und Problemstellungen angewandt wurden. Doch ist das mehr für die Geschichte des Marienbildes als für das allgemeine Verhältnis Dürers zur italienischen Kunst von Bedeutung. Die Hauptlinie liegt hierfür in Dürers Beziehungen zum deutschen Humanismus, der aus den stockenden, ungelenken Anfängen heraus gerade in diesem zweiten Jahrzehnt sich zu der frischesten Blüte entfaltete. Für Dürer war schon durch seine Nürnberger Freunde die stete Berührung mit den humanistischen Ideen gegeben, und was bis dahin nur in einzelnen schwachen Stößen in seine Kunst hinübergewirkt hatte, mit schwer zu enträtselnden Allegorien, bei denen für Dürer zudem die formalen und nicht die inhaltlichen Aufgaben obenan standen, das konzentriert sich jetzt in den großen, in deutschem Sinne monumentalen Aufträgen, die der ideale Führer des deutschen Humanismus, Kaiser Maximilian, ihm stellt. Von 1512—15 entstehen die Zeichnungen für die Ehrenpforte. Eine echte Aufgabe der Renaissance mit ihrer Ruhmessehnsucht, die aber, merkwürdig genug und doch vielleicht erklärbar, in Deutschland nicht ein monumentales Abbild des Individuums, sondern ein Prunkstück reichster Kleindekoration verlangt. Die humanistischen Tendenzen sind dem Deutschen nicht der Kernpunkt menschlichen Daseins, sondern nur eine heitere festliche Dekoration. Es war selbstverständlich, daß diese Dekoration sich derjenigen Formen bediente, die ebendort erwachsen waren, von wo man auch die humanistischen Vorstellungen selbst überkommen hatte. So vollzieht sich für Dürer die Vereinigung der italienischen Schönheit mit einem prächtigen Spiel lustigster Laune, wo es nicht eigentlich gilt, das Bild als Individuum mit warmem Herzblut zu erfüllen, wo eine schöne Scheindekoration das Ziel ist. Bereits bei der Baseler Zeichnung von 1509 war das Fehlen konstruktiven Interesses und Verständnisses bei Anwendung des welschen Bildschmuckes ganz deutlich, und in dieser Verbindung

mit sorgloser Lebensfreude lebt die italienische Formenwelt für Dürer weiter. Wir haben dabei aber bereits auszuführen gesucht, wie von diesen Schichten eines lustigen Spiels an der Oberfläche der Dinge doch die Wurzeln tiefer hinabreichen in das ganze Dürersche Bildschaffen. In diesem tiefer gehenden Prozeß der Aneignung italienischer Bildauffassung wird die italienische Form nicht um ihrer selbst willen weiter entwickelt, sondern für den Ausdruck eignen Empfindens dienstbar gemacht, so daß wohl die Wirkung, nicht aber die Auffassung italienischer Kunst fortlebt.

Dieser Prozeß, der von dem fremden Gut nur behält, was er innerlich zu verarbeiten vermag, alles andere von sich abstößt, liegt auch der Entwicklung des Madonnenbildes in den Jahren bis 1514 zugrunde. Die Durchbildung des Figürlichen, seine Zusammenschweißung zur Gruppe, die architektonische Bindung des Bildzusammenhangs, endlich und nicht zuletzt die Größe der formalen Erscheinung — all das sind Dinge, die sich im Anschluß an italienische Einwirkungen entwickeln, nun aber ihren ursprünglichen Bildwert so sehr eingebüßt haben, daß eine Erklärung dieser eigentümlichen Enklave inmitten der italienischen Strömungen der Dürerschen Kunst gefordert werden muß. Man hat gemeint, daß von der Beschäftigung mit den Passionsgedanken ein Schatten der Schwermut auch auf das Bild der Mutter mit dem Kinde gefallen sei[1]. Gewiß ist das richtig und wird durch die Genossen der heiligen Familie auf dem Schneidenadel-Blatt noch besonders bestätigt. Man wird die Gedanken, die sich von der friedlichen Darstellung der Mutter mit dem Kinde hinüberspannen zu dem Kreuzestode des Erlösers, und ihren Einfluß auf die Gestaltung des Dürerschen Marienbildes dieser Zeit nicht abweisen dürfen. Aber eben daß diese Gedankenreihe überhaupt zustande kam oder vielmehr aufgesucht wurde, erklärt sich doch nur aus allgemeineren Stimmungen. Die Passion selbst tritt zudem in dem Bildschaffen der Jahre, wo das Marienbild ernst und streng wird, eher zurück als hervor.

Ich weiß keine andere Erklärung als die Krankheit der Mutter, die, schon lange in Dürers Hause, im April 1513 zu Tode erkrankte und sich in langem schwerem Siechtum noch bis zum Mai 1514

---

[1]) So nach schönen Bemerkungen Springers (Dürer S. 90).

durch die Qualen eines armen elenden Lebens hinschleppte. Man muß den Bericht von Dürer selbst lesen, um zu spüren, wie tief ihn das Leiden und schwere Sterben seiner alten Mutter erschütterten[1]), und in der Berliner Zeichnung von 1514 ist uns das von einem harten Leben verzerrte Angesicht der Mutter erhalten, wie Dürer es zuletzt vor sich sah. Es war ein stetes Memento mori für den in vollster Manneskraft Stehenden. Wer dergleichen erlebt, dem muß, mit dem Ernst der Dürerschen Seele, die Freude an der Anschauung des Lebens um ihn herum zerbrechen, dem muß entsagendes, nachdenkliches Sinnen näher sein als der feste Griff lebensfrischer Aktion. Es braucht nun nicht nochmals die Verbindung zwischen diesen allgemeinen Lebensmächten und der Erscheinung des Bildes in Form und Stimmung durchgeführt zu werden: auch das formale Leben des Bildes ruht auf dem Zwange von Angst und Sorge des Menschendaseins, fern von der machtvollen Erhebung der Menschlichkeit. Daß nun im besondern gerade das Bild der Mutter mit dem Kinde auch inhaltlich von solchen Todesgedanken berührt wird, ist danach nicht bloß dogmatisch, sondern auch allgemein menschlich zu verstehen. Was sonst noch in Dürers persönlichem Leben nach dieser Richtung hin wirkte, wird kaum festzustellen sein; gerade die zeitliche Umgrenzung des Ansteigens und Abbrechens der verinnerlichten und strengen Bildstimmung fällt sehr genau mit der Zeit jener letzten langen Krankheit der Mutter zusammen. Trotz aller Liebe, die er der armen Frau bewahrte und noch zuletzt so warm und herzlich in jenem Nachruf aussprach — ihr Tod muß doch für Dürer eine Befreiung von schwerer, hoffnungslos niederdrückender Sorge gewesen sein. Mit andern Augen sah er in die Welt.

---

[1]) Lange-Fuhse, S. 12 ff.

V. Bis zur Rückkehr von der niederländischen Reise.

1. Die Jahre 1515 und 1516.

Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, wie Dürer inmitten des allgemeinen Drängens zu schwellender Schönheit der Form sich in seine Klause einspinnt und in spitzigem Ernst den Dingen ganz andere Werte abzugewinnen sucht, als diejenigen der voll bewegten, runden Schönheit der Erscheinung; wie es ihn aus der strahlenden Helle des klaren Tages hinwegzieht zu dem zitternden, dämmernden Licht der ungewissen Stunde. Das Zeitalter ist doch nicht nur das der Renaissance, der klassischen Entfaltung italienisch-formaler Kultur. Aber noch sind jene von ihr deutlich geschiedenen Regungen des seelischen Lebens Unterströmungen, denen eben das fehlt, was in diesem zweiten Jahrzehnt allenthalben für die Renaissance-Bildung erreicht ist: das Jubelnde, unwiderstehlich Sieghafte der Selbstsicherheit und Selbstverständlichkeit. Es ist die Zeit der lustigsten Triumphe des neuen Geistes, die Zeit, in der auch die schwäbische Kunst in die Bahnen des neuen schwellenden Stils hinübergleitet. Und so schlagen nun auch in Dürers Entwicklung wieder frei und stark die Wogen der italienischen Formenauffassung empor, freier, lebendiger als je zuvor. Die großen, dekorativen Aufgaben des Humanistenkaisers erscheinen jetzt als typisch für den inneren Gehalt der Epoche. Kein tiefsinnig grübelndes Gestalten, sondern ein heiteres Spiel schönen Scheins, das die Dinge umrankt und umgaukelt, dabei überall in buntem Quellen, kaum mehr vom eigenen Gut unterscheidbar, die vom Süden emporgewanderten Formen.

Man wird die Frage aufwerfen dürfen, wie weit ein wirkliches Aufgehen der Dürerschen Kunst im Italienertum möglich war — es



Abb. 13. Maria mit dem Kinde, von einem Engel gekrönt, 1515 (Windsor, L. 390).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

wäre in der Tat unerklärlich, wenn jener oft erwähnte innere Widerspruch der eigenen Bildart gegen das doch bewunderte und nach-

geahmte fremde Ideal ganz spurlos verschwunden wäre. Man trifft denn auch jetzt in der Strichführung — diesem unmittelbaren Ausdruck dessen, was die Hand des Künstlers zu erfassen strebt — auf erstaunliche Härten gegenüber der Formstruktur. Die Ziele der Kunst Dürers erschöpfen sich nicht in der Rezeption italienischer Art. Aber es ist die große Bedeutung dieses letzten Anknüpfens an Italien, daß Dürers Schaffen aus der Enge der Stimmung hinaustritt zu jener Freiheit und Größe, auf deren Grundlage erst der Spätstil der Apostelbilder möglich ist.

Und so wird auch das Madonnenbild nun wieder „italienisch". Die kirchliche Vorstellung wird festgehalten mit jener monotonen Gläubigkeit der Zeit — genug, daß die jahrhundertelange Arbeit der Kirche einem die Mühe abgenommen hatte, sich selbst mit diesen schweren, ernsten Fragen abquälen zu müssen. So wird die Vorstellung der Maria mit dem Kinde, der Gottesmutter als solche nicht gestaltet, sondern hingenommen, um den Vorwand für ein Bild glänzender Schönheit zu gewinnen.

Das Bild soll schön sein, die Figur hat die Aufgabe des Dekorationsstückes innerhalb der Bilderscheinung. Wir haben zunächst zu prüfen, wie diese Auffassung für die üblichste Form des Dürerschen Marienbildes sich durchsetzt, für das Bild der sitzenden Maria mit dem Kinde auf dem Schoß; es wird dann des Mariengemäldes und — mit einem Rückblick auf die bisherige Entwicklung — der auf dem Halbmond stehenden Maria zu gedenken sein.

Wenn man von den Mariendarstellungen des Jahres 1514 herkommt und dann auf einmal im Jahre 1515 der Madonnen-Zeichnung in Windsor (L. 390) begegnet, so erstaunt man immer von neuem über diese weiche, wohlige Schönheit frei quellender, behaglich sich ausbreitender Formen. Nichts mehr von dem strengen Zusammendrängen der Form, von dem gehaltenen Ernst der Stimmung; gegenüber der sorglichen Bemühung Marias um das hilflose Kind die sorglose Freiheit der Stimmung, für die das Leben ein Spiel ist; nichts mehr von den schlicht menschlichen Funktionen und Attributen der Mutter. In lässiger Anmut sitzt die Madonna auf der niedrigen Rasenbank; auf dem Schoße, auf einem Kissen, das kräftige nackte Kind, dessen zusammengehockte Haltung ebenso zusammenempfunden ist mit dem tiefen Sitzen der Maria, wie sonst etwa das

stehende Kind mit den hoch aufgerichteten unteren Gewandpartieen. Es spielt mit den bekannten Attributen des Vogels und des Beutelchens, wie denn auch die rechte Hand der Madonna sicher ursprünglich das Buch hielt, das dann nicht sehr glücklich in eine Birne umgezeichnet wurde. Es braucht kaum noch gesagt zu werden, daß diese kleinen Äußerlichkeiten zusammengehen mit dem Auseinanderbiegen von Mutter und Kind, wie es der Begriff „italienischer“ Schönheit zu erfordern schien. Zugleich mit dem Freiwerden des Kindes ist auch die strenge Bindung von Mutter und Kind in der Bildfläche aufgegeben. Die Gruppe der Baseler Zeichnung scheint wieder erlöst aus der Enge bürgerlicher Menschlichkeit. Die Anschmiedung der Figuren an schwere, architektonische Formen ist verschwunden, frei dehnt sich die Landschaft.

Aber doch scheint dann wieder die Baseler Zeichnung trotz aller Ähnlichkeit schüchtern und befangen, erst jetzt wagt das Kind, den Vogel von der Hand zu lassen. Alles ist kraftvoller, gedrungener und vor allem eigentümlicher und freier in Form und Bewegung — undenkbar ohne jene von den fremden Ursprüngen so weit sich entfernende Entwicklung, die in dem Jahre 1514 ihre Höhe und ihr Ende erreichte. Bis zu den Typen im einzelnen wird man diese Kontinuität verfolgen können, zugleich aber die ganz plötzlich veränderte Auffassung des Menschlichen erkennen: wie jemand, der bis dahin etwas still und mit bürgerlichem Ernst an sich hielt, auf einmal voll freudigen Stolzes dahinschreitet, derselbe und doch durchaus verwandelt. Dem neuen Empfinden für Festlichkeit der Erscheinung entspricht die Tracht, die den Arm mit weiten und weichen Stoffen umhüllt und über Schultern und Armansatz das überwurfartige Gewandstück legt, das mit seinem pompösen Faltenwesen den Körper schwerer und breiter erscheinen läßt. Mehr oder weniger modifiziert, wird diese Tracht von jetzt ab beibehalten[1]).

Und endlich dann die Vollendung des Bildes in dem Engel mit der Krone, bei dem man gar nicht mehr an die verstümmelten Geschöpfchen zurückdenken mag, die früher diesen Dienst zu über-

[1]) Für diese Hinneigung zu prächtig bauschenden Gewändern vgl. z. B. auch die beiden Trachtstudien der Albertina von 1515 und 1517 (L. 541—543 = Alb. 197 und 198). — Etwas in den Äußerlichkeiten Ähnliches bereits bei Alb. 180 (= L. 525) von 1512, aber zu beachten etwa, wie hölzern und dürftig der Arm entwickelt ist.

nehmen hatten. In sausender Gegenbewegung, mit weit schwingenden Flügeln, gibt diese Figur nun wirklich die denkbar prachtvollste Krönung für das ganze Bild [1]). Es ist die Freude an festlich erhöhter Schönheit, die aus dem Bilde ertönt.

Natürlich vollzog sich der Übergang zu dieser Auffassung nicht in plötzlichem Bruch. Eine 1514 datierte Zeichnung der Akademie zu Venedig (Photogr. Braun, Ephrussi S. 190) [2]) zeigt bereits manches Verwandte: von der niedrigen Rasenbank an mit dem üppig quellenden Rasen bis zu dem ähnlich, nur lebhafter spielenden Kind und der gelockerten Verbindung von Mutter und Kind. Aber die ganze Umrißwirkung ist noch eng und steil, es fehlt, auch in der Tracht, noch die prächtige Fülle der Formen. Ebenso scheint bereits 1514 das Motiv des krönenden Engels angewandt zu sein, aber noch in sonderbarer Verbindung mit jener Auffassung der Madonnengruppe selbst, die in Maria die innigste Mütterlichkeit, in dem Kinde die jämmerliche Hilflosigkeit zu verkörpern suchte. Diese bereits erwähnte Zeichnung, die uns nur in dem danach gefertigten Holzschnitt erhalten ist (Pass. 177 = Hirth-Muther 47a), gibt aber bereits statt der selteneren Form des einen krönenden Engels die Gruppe zweier Engel, die in ihrer Mitte die Krone halten. Es ist das diejenige Form, die später noch im Zusammenhange wird entwickelt werden müssen. Die erste Zeichnung aber, in der die neue Auffassung des Marienbildes in klarer Einheitlichkeit sich ausspricht, scheint gegenüber diesen Beispielen einer Übergangszeit in der besprochenen Windsor-Zeichnung von 1515 (L. 390) gegeben zu sein: die schöne festliche Gruppe der Madonna, aufgipfelnd in der engelgetragenen Krone.

Der Typus der Mariendarstellungen dieser Epoche ist auch in der Windsor-Zeichnung noch nicht völlig erschöpfend gegeben. Ehe wir jedoch die weitere Ausbildung dieses Bildes der sitzenden Madonna

[1]) Dasselbe Motiv bei der flüchtigen Skizze einer Stehmadonna, c. 1511 (Dresd. Skizzenb. 81), aber an Kraft noch ebenso weit zurück, wie etwa der musizierende Engel von L. 31 gegenüber L. 391.

[2]) Das Monogramm echt? Die Zeichnung selbst nicht zu bezweifeln, trotz des auffallenden Madonnen-Typus, der an das Kind von L. 390 erinnert. Die Faktur teils fein-, teils derbstrichig (vgl. z. B. L. 395), die Ähnlichkeit mit L. 390 wohl zwingend.

verfolgen, ist der andern Bildformen für das Thema der Maria mit dem Kinde zu gedenken, da an ihnen einige Bildelemente zwar nicht sich entwickeln, aber doch zuerst sichtbar werden, die dann auch in die führende Bildform unter den Mariendarstellungen übergehen.

Der Typus für das Mariengemälde der Zeit wird durch das Augsburger Bild von 1516 repräsentiert. Gleichviel ob der Betrachter die psychische Haltung dieses Gemäldes als Glück oder Unglück für das Marienbild empfindet — wenigstens die innere Konsequenz und Geschlossenheit der Erscheinung wird man nicht leugnen können. Alles menschliche Gefühl ist ausgeschaltet, und in dem knappen Bildausschnitt, der von dem Kinde sehr wenig, von der Figur der Madonna nur ein Stückchen der einen Hand übrig läßt, dominiert als fast alleiniger Bildwert das Antlitz Marias: in der „frontalen Feierlichkeit“ der abgezirkelt regelmäßigen, völlig abstrakten Form. Mit dem Streben nach erhöhter, strahlender Größe ist die geometrische Konstruktion in das Madonnenbild eingezogen, dem sie schon in den Tagen der venezianischen Reise nicht fern gewesen war; gewiß eine Schönheit, die die Mutter Gottes über alle unvollkommene Menschlichkeit hinaushebt, aber nicht durch den innern Zwang religiösen Empfindens, sondern durch die leere Rechnung des Zirkelschlags. Das unbestimmt Strahlende der Augen gehört zu dieser Größe, die fast erschreckend dartut, wie reine Schönheit der Form für Dürer gleichbedeutend ist mit innerer Leblosigkeit, wie sie außerhalb seines menschlichen Ausdrucksbedürfnisses und außerhalb des von innen quellenden, freudigen Schaffens steht. Auch die farbige Erscheinung mit ihrer harten, hellen Klarheit möchte damit zusammenhängen. In verschiedenen Abstufungen gesellt sich von nun an diese Art der Idealität dem Marienbilde zu; neben der heiteren Schönheit die im letzten Grunde doch auch „italienische“ Monumentalität, wie sie Dürer erscheint: starr, aber doch in der Empfindung für Größe der Erscheinung den Gemälden von 1506 weit überlegen.

Gleichzeitig mit dem Augsburger Marien-Gemälde, im Jahre 1516, entsteht Dürers letzte Darstellung der auf dem Halbmond stehenden Maria. Ein kurzer Überblick mag uns zunächst zu dem

Stich des Jahres 1514 (B. 33) führen, damit dann aus dem Vergleich mit dem Stich von 1516 (B. 32) nochmals, von anderer Seite her, die veränderte Auffassung des Marienbildes in dieser Zeit klar werde.

Von vornherein hat die Maria auf dem Halbmond eine nur geringe Möglichkeit der Abwechslung in den Formen. Die ungewisse Entscheidung über das Stehen oder Schweben entzieht die Figur den mannigfachen Problemen der Stehfiguren, es genügt, daß dem Beschauer durch die Linien des Gewandes und die Schwingung des Umrisses die allgemeine Vorstellung eines gewissen Zusammenhanges zwischen der aufrechten Figur und der Mondsichel gegeben wird. Leise, aber immerhin fühlbare Schwankungen deuten diesen Zusammenhang und überhaupt das Stehmotiv bald mehr plastisch, bald rein ornamental aus. Die Ansicht ist fast von vorn, so jedoch, daß die Schulter, vor der das Kind gehalten wird, meist etwas zurückgenommen ist. Für das Kind ergibt sich fast nur die eine Möglichkeit, daß es sitzend auf dem einen Arm der Mutter getragen wird. Im ganzen war an Form und Auffassung wenig zu ändern: es war die himmlische Königin im Strahlenkranz, also wenigstens in der äußeren Bildformel eine Erscheinung voll überirdischer Herrlichkeit.

Die erste dieser Darstellungen (B. 30) hatte, wahrscheinlich in inhaltlicher Beziehung zur Apokalypse, wenig mehr gegeben als eine freie Übertragung eines Schongauerschen Typus[1]). Eine geschlossene Folge von Bildern der Madonna auf dem Halbmond beginnt erst nach der zweiten italienischen Reise[2]) in dem Stich von 1508 (B. 31). Hier nun die volle Glorie mit überreichem Strahlenkranz, der aber trotzdem in den fortwährend zerteilten Formen etwas Kleinliches und Hartes hat; auf dem Haupte Marias die Sternenkrone. Überall soll Bewegung gezeigt werden, der Körper ist verhältnismäßig stark betont, der Mantel vom Oberkörper herabgestreift, damit die Aktion von Mutter und Kind sich frei entfalten kann. Aber all das ist absichtlich und starr, die Bewegung des Kindes und noch mehr die der Mutter ein unangenehmes Brechen und Klemmen der Haltung;

---

[1]) Vgl. S. 22 f.

[2]) Wenn man nicht die kleine als Stickerei behandelte Darstellung auf dem Gewande des Lazarus vom Jabach-Altar (München) als eigenhändige Arbeit der Zeit um 1503/04 ansieht. Als Typus dieser Zeit und als Vorstufe zu dem Stich von 1508 wäre die leicht hingeworfene Zeichnung wohl möglich.

wie zu Drahtlocken scheint das Haar erstarrt. Diesem Zeugnis einer Störung des sicheren Empfindens für das Marienthema folgt um 1511 eine Reihe von flüchtigen Skizzen, die, vielleicht in inhaltlichem Anschluß an das damals gezeichnete Titelblatt der Apokalypse entstanden, eine Menge neuer Versuche brachten, ohne daß jedoch eine von ihnen zu weiterer Ausführung und Fixierung gekommen wäre[1]).

Dann aber in dem Jahre der Maria an der Mauer die in aller Einfachheit so schöne Darstellung des Stiches von 1514 (B. 33). Nur die notwendigsten Attribute, die der Gruppe der stehenden Mutter mit dem Kinde die offizielle Bildberechtigung geben, sind beibehalten, sonst ist die größte Schlichtheit von Form und Ausdruck gewählt, monumental nur in der kräftigen Geschlossenheit der Erscheinung. Die Mutter ohne die Krone, umschlossen von einem einfachen Mantel, das Kind eng zusammengeschoben in den schützenden Armen der Mutter; allerliebst, wie es in kindlicher Vergnügtheit die Händchen um den Apfel zusammenpreßt. Von schönen Formen und eleganten Bewegungen ist keine Rede, die Wirkung des Blattes ruht in dem Zusammengehaltenen der Form. Von der Mondsichel an, die nun wirklich tragfähig erscheint, geht es in geschlossenem Umriß aufwärts, mit schwer schleppendem Faltenzug, wozu einfache Helligkeitsgegensätze hinzukommen, so daß von den massigen Formen der unteren Teile allmählich der leichtere, aber immer noch geschlossene Reichtum der eigentlichen Gruppe sich loslöst[2]). In dieser Verbindung von einfacher, allem Prunk abgewandter Größe in Form und Lichtrechnung mit schlichtester Menschlichkeit des Ausdrucks liegt die Gleichzeitigkeit mit der Maria an der Mauer ausgesprochen, doch hat der Stich der Madonna auf der Mondsichel seinen besondern, leichteren Charakter, indem die Kraft nicht — vielleicht nicht mehr? — als Strenge erscheint, die Schließung des Umrisses sich verbindet mit der Biegsamkeit der runden vollen Formen. Die Schwingung

---

[1]) L. 316 und 317 im Louvre, Dresd. Skizzenb. 81. L. 316 mit dem Motiv des saugenden Kindes, das für diese Szene mit Recht nicht mehr angewandt wurde; die Formen des Kindes dabei in der derben Bewegung wie auch sonst 1511. Bei der Zeichnung des Dresdener Skizzenbuchs der krönende Engel, vgl. dazu S. 114 über den Engel von L. 390. Die Datierung um 1511 mit den gestreckten Proportionen und der Zeichenweise stimmend (vgl. z. B. L. 318 und L. 319, die Vorstudie für B. 21 von 1512).

[2]) Wichtig hierbei die dunkle Strahlenglorie (dagegen bereits B. 31 von 1508!), die natürlich mit der alten Stachelglorie nichts zu tun hat.

der Stehfigur wird nicht aufgegeben. Vielleicht wird man auch das Schaffensgefühl Dürers bei dieser an künstlerischen Problemen nicht so reichen Darstellung als leichter, zwangloser empfinden.

Um 1515 setzt dann auch hier die volle Pracht der Dekoration ein, in direkter Verbindung mit einer jener maximilianischen Aufgaben. Zur Sternenkrone gesellt sich das Szepter, und in großem Bogen schwingt der Strahlenkranz um die königliche Erscheinung. So bringt eine Randzeichnung des Gebetbuches Maximilians (Hirth 12), bei der wiederum die inhaltliche Beziehung zur Apokalypse gegeben ist, die Madonna, in hochaufgerichteter Feierlichkeit, fast ganz von vorn gesehen; auch das Kind hat seinen vollen Anteil an der festlichen Repräsentation[1]. Dann aber, in dem Stich von 1516 (B. 32), tritt es von dem Anspruch zurück, ebenfalls an dem Glanz und der Schönheit himmlischer Ehren teilnehmen zu wollen, und es ist ein besonderer Reiz dieses Stiches, wie in all dem Pomp Maria sich hinneigt zu dem Kindchen, das sich im Schatten der Mutter birgt. In anmutigeren, wärmeren Formen äußert sich hier dasselbe Zurücktreten des Kindes gegenüber der gesteigerten Schönheit der Madonna, wie bei dem Augsburger Gemälde desselben Jahres. Es liegt in dem holden Aufblicken Marias und der Weichheit der Überschneidung, zusammen mit dem freien Schattenspiel, eine Süßigkeit des Empfindens, die etwa mit dem Stich von 1513 (B. 35) zu kontrastieren wäre. Der Bewegungsinhalt des Umrisses ist aufgegeben; genug, daß man hinter der reichen Tonschönheit der Gewandflächen das Körperliche sich nach Belieben ausdenken kann. Dies Leuchten und Strahlen der Bildfläche im ganzen — wobei es sich nicht mehr darum handelt, die schimmernde Eigenart eines bestimmten Stoffes aus dem Bilde

---

[1]) Sehr ähnlich mit dieser Zeichnung (im Gegensinn!) der Holzschnitt der Kartäuser-Madonna von 1515 (Passavant 180; reproduziert im „Kupferstichkabinet" 18). Das unsignierte Blatt verbindet die Madonna auf der Mondsichel mit der (bei Dürer sonst fehlenden) mater misericordiae. Wohl möglich, daß die Madonna mit Anschluß an die Zeichnung des Gebetbuchs (vgl. auch die Weinranken!) oder an ein ähnliches Blatt Dürers gezeichnet ist. Die Erweiterung zur mater misericordiae und überhaupt das Bild als solches aber m. E. sicher nicht von ihm (der auf dem Boden liegende Kartäuser, der linke Arm des Bruno, die tellerförmigen Nimben). Vielleicht von demselben Schüler oder Nachahmer, der Dürers Zeichenweise ziemlich nahe kommt, die Zeichnung der Anna Selbdritt (stehend) in Budapest (Ephrussi S. 173). Dodgson (Catalogue of woodcuts, S. 306), der im übrigen die Originalität des Blattes innerhalb weiterer Grenzen, als hier geschehen, annehmen will, denkt an Anteil Springinklee's bei der Ausführung. Das Dürer-Monogramm fehlt.

hervortreten zu lassen, — dies Genießen der schonen Klarheit großer Schattenflächen und der daneben um so leuchtenderen Helligkeiten teilt sich auch den Bildern der sitzenden Maria mit, wobei der Strahlenkranz (in veränderter Form) eine Zeitlang geradezu zum herrschenden Element in der Bilderscheinung wird. Die Art, wie bei der Maria an der Mauer Reize der Lichtführung in den Dienst der Komposition und besonderen Stimmung des einzelnen Bildes gestellt werden, hat hiermit nichts zu tun. Es ist vielmehr gerade für diese Art der Lichtbehandlung charakteristisch, daß sie sich dem Bilde ohne Rücksicht auf das besondere Stimmungsmotiv mitteilt — man vergleiche daraufhin die Stiche von 1519 und 1520 —: ein für allemal die Stimmung der glänzenden Schönheit der äußeren Bilderscheinung, bei der der individuelle Gehalt der Szene übergangen wird. Wie für die Gestaltung von Form und seelischem Leben, so gilt auch für das Schaffen mittels Licht und Schatten, mittels des Tons, das Übergehen des inneren Wesens zugunsten der Pracht der Erscheinung. Es ist der Bildform an sich eine Freude zu leben — für andere Dinge hat sie nicht zu sorgen.

Alle diese Faktoren der Bildwirkung treten bei den Marienbildern der folgenden Jahre immer wieder auf: die Schönheit italienischer Formen und italienischer Bewegung, die Verbinduug der Madonnengruppe mit schönen, schwungvollen Dekorationsfiguren, den krönenden (und musizierenden) Engeln; die Steigerung des Madonnentypus zu der abstrakten Schönheit und Großartigkeit der geometrisch konstruierten Form; endlich die Erhöhung der Bilderscheinung zu strahlender Schönheit des Tons. Immer wieder: Schönheit und Größe erstrebt für den Bildeindruck, wobei jene Elemente der Bilderscheinung bald zusammen, bald für sich allein auftreten. Es wurde bereits erwähnt, wie diese Kunstauffassung innerlich mit der humanistischen Lebensanschauung zusammengeht, wie die Hingabe an die formale Bildschönheit den dekorativen, nur die prächtige Erscheinung, nicht das Wesen der Dinge berührenden Aufgaben eben dieses Humanismus notwendig zu eigen ist. So leben denn auch die italienischen Erinnerungen auf, aber nun mit der prachtvollen Freiheit eigener Kraft, die diese Zeit durchweht, wenn auch das schematische Konstruieren der Schönheit immer wieder einmal erkältend auftritt. Es ist für Dürer jetzt keine fremde Sprache mehr, deren Sätze er müh-

sam hersagt, sondern von selbst fliessen ihm die italienischen Formen und Bewegungen in die Feder als diejenigen, die dem Ausdruck seines eigenen Lebensgefühls eben recht sind. Was sich ihm von seiner Reise nach dem Süden her mitgeteilt hatte, wirkt nun als dienendes Glied einer Kunst, die eben deshalb, weil sie auf eigenem Boden bleibt, im psychischen Gesamteindruck schließlich ähnliche Kräfte auslöst, wie sie von der italienischen Kunst zum Leben erweckt werden. Freilich, all diese Schönheit und Lebensfreude der Form ist nur möglich bei Stilllegung der tieferen, seelischen Bedürfnisse, die aber doch auch in dieser Zeit gegen die trügerische Glätte der Oberfläche rebellieren — und denen schließlich doch der Sieg verbleibt.

---

2. Von 1518 bis 1520.

Ein Zeitraum von ungefähr drei Jahren trennt die Windsor-Zeichnung von 1515 (L. 390) von der nächsten uns erhaltenen Darstellung der sitzenden Maria, dem Stich von 1518 (B. 39) und der mit dem Stich fast identischen Vorzeichnung aus der Malcolmschen Sammlung (L. 94). Die Auffassung des Marienbildes im ganzen ist nicht wesentlich verändert, auch hier ist der heiteren Anmut der Madonnen-Gruppe das prächtige Motiv der krönenden Engel, nunmehr zu zweien, hinzugefügt. Zu der Freiheit der Stimmung die Freiheit der Figur im Bildraum; daß nichts an sie herandrängt, daß lose die Luft um sie herumspielt. Ein Stangenzaun, überall hindurchblickend die weite Landschaft, nichts von der Schwere und nichts von der Enge der räumlichen Umgebung der Figur; weder an die Mauer von 1514 noch an die Zaunecke von 1503 denkt man zurück.

Aber der psychische Inhalt des Stiches ist doch anders nuanciert als 1515 in jener Zeichnung: das Kind stiller, dafür Maria in mehr momentaner Bewegung, mit einer fast schalkhaften Neigung des Kopfes, bei der das Auge noch gerade um die Ecke guckt — was im Stich dann freilich arg erstarrte. Außerdem ist nach dem uns bereits bekannten Schema der Entwicklung das weiche, breit gelagerte Sitzen der Madonna durch die strengeren, regelrechteren Formen ver-

drängt. Wie in einem gewaltigen, formenkräftigen Block ist der Unterkörper zusammengefaßt. Der plastische Gehalt der Faltenzüge ist auffallend stark und bezeichnet deutlich sowohl die Art des Sitzens wie die Lage der Kniee, über deren einem der Stoff des Überwurfs in die Höhe geschlagen ist. Es ist eine im Linienzug sehr genaue Nachzeichnung einer Studie, die 1508 für den Gottvater des Heller-Altars entworfen, aber nicht benutzt worden war (L. 512 = Alb. 24)[1]. Trotz der Genauigkeit der Kopie ist jedoch der Gesamteindruck völlig verändert, indem über den harten plastischen Formenreichtum ein weicher durchsichtiger Schattenton hingleitet und in verändertem, großem Duktus der Strich einhergeht. An sich wäre eine solche Benutzung einer älteren Studie nichts gar so Auffallendes, doch handelt es sich hier offenbar um ein tiefer zu begründendes System, da bei noch zwei Marienzeichnungen der beiden folgenden Jahre ähnliche Studien für den Heller-Altar hervorgeholt wurden[2]. Es könnte das merkwürdig scheinen, da ja das knochig-starre Faltengerüst jener um 10 Jahre zurückliegenden Studien erst wieder durch Hineintauchen in den gleichmäßigen Schattenton dieser Zeit geglättet werden mußte, und es ist deutlich, daß diesem Stil der Tonfläche, wenn er aus sich heraus schafft, völlig andere Linien und Formen entsprechen.[3] Aber die Größe der Form, die in diesen bald nach der italienischen Reise entstandenen Gewandstudien nun einmal gewonnen war, hilft über die sonstigen Differenzen hinweg, und so ist es ein neues Dokument für das Bedürfnis nach prächtiger Größe der Bilderscheinung, wenn die schöne Frau sich umhüllt mit dem großartigen Faltenwurf des Herrschers der Himmel. Die Madonna folgt dabei dem Streben Dürers nach Monumentalität der Sitzfigur, wie es auch für die Apostelfiguren damals sichtbar wird (L. 534 = Alb. 278 und L. 540 = Alb. 431).

Über der Madonnengruppe mit ihrer lockeren Einordnung in den Raum war noch ein großes Stück der Bildfläche verfügbar. Und

---

[1]) Schon von Thausing (II², 136) bemerkt, der die undatierte Zeichnung unzweifelhaft richtig 1508 ansetzt. Ebenso unbestreitbar die von Ephrussi vorgeschlagene Verbindung mit der Figur Gottvaters, für den dann eine andere Studie benutzt wurde (ebenfalls Alb. 24).

[2]) L. 529 = Alb. 492 (für den Stich von 1519, B. 36) und L. 399, beide nach Studien für den Christus, von denen die eine nicht mehr erhalten, aber danach sicher zu rekonstruieren ist; vgl. unten.

[3]) Vgl. z. B. die beiden Stiche von 1520 (B. 37 und 38).

nun schwingt sich hier — erst nachträglich, wie man an der Zeichnung deutlich erkennt — die Pracht der krönenden Engel empor; als zufälliges Dekorationsstück, da die Madonnengruppe selbst von aller irgendwie zeremoniellen Haltung weit entfernt blieb. In hastigem Federzuge wurde die Gruppe hingeworfen, und etwas von der Hast des unerwarteten Hinzufliegens der himmlischen Boten mag auch noch in ihrer Bewegung liegen. Es war keine neue Bildform, diese von Engeln gekrönte Madonna[1]). Von den einherbrausenden Kindergestalten der Madonna mit den 3 Hasen war die Bewegung zu der Winzigkeit von ein paar Armen und Köpfen herabgesunken, die dafür freilich umso kunstvoller durchgebildet wurden. Noch 1511 hatten solche kleinen Geschöpfchen dem Empfinden genügt, das mehr ein Zier- als ein wirkliches Prunkstück zu verlangen schien. Dann aber, als die Madonna selbst inhaltsreicher wird, wird auch den Engeln die größere, ausdrucksfähigere Gestalt gegeben, die sie im Passionskreise schon längst gehabt hatten. Eine etwa 1512/13 entstandene Zeichnung (L. 265) gibt zunächst die Gruppe der Engel allein mit der Krone, noch in etwas ängstlicher Konfiguration[2]). Wohl nicht viel später, etwa 1514, führte dann der Zwang, das Engelpaar dem Umriß der Madonnengruppe anzupassen, zu einer gewaltsamen und wenig geglückten Differenzierung der Bewegung, wobei der eine von den Engeln mit den hoch erhobenen Armen zwar die Bildfläche füllte, sich aber zugleich zwischen die Madonna und die Krone drängte[3]). Noch mehr seitab von der gewöhnlichen Straße lag der 1515 gegebene Lösungsversuch mit dem einen mächtig einherschwingenden Engel (L. 390). So kehrt Dürer 1518 im ganzen zu jener ersten, selbständigen Zeichnung der Engelgruppe (L. 265) zurück, wobei es nun freilich nicht ohne hartes Aneinanderprallen der Linien abging.

Im ganzen wird man die Verschiedenheit der einzelnen Bildfaktoren bei dem Stich von 1518 noch nicht überwunden finden: das

---

[1]) Vgl. zu dem folgenden Justi, Repert. XXVI, 1903, S. 464 f., wo die Grundlagen gegeben sind. Doch ist das unten bei L. 16 und in Anhang IX Gesagte zu berücksichtigen.

[2]) Von Justi 1510—13 datiert; der obige Versuch, die Grenzen enger zu ziehen, bestimmt einmal durch die nachweisbar abweichenden Formen von 1511 (L. 31 und L. 521 = Alb. 664) und dann durch die engen Beziehungen zu K. B. 25 von 1513.

[3]) Bei dem Holzschnitt Passavant 177 (Hirth-Muther 47 a), für den eine Zeichnung Dürers um 1514 als Grundlage angenommen wurde. Vgl. die Eisenradierung des Schweißtuchs von 1516 (B. 26).

Sparrenwerk mit den zum Teil sehr dünnen Landschaftslinien dahinter und die weiche Tonfläche des Gewandes, die harmlose, freie Anmut der Madonna und die gedrängte Bewegung der krönenden Engel klingen noch nicht ganz ohne Dissonanzen zusammen, die dem Stich den Reiz einer noch etwas eckigen Frische der Bildhaltung geben. Nun aber wachsen die Bildelemente zusammen zu einem Strom jubelnder Schönheit, dessen üppigem und doch zusammengehaltenem Reichtum auch diese schönheitsfreudige Zeit nichts Gleiches mehr zur Seite gestellt hat. Im selben Jahre mit dem Stich, 1518, entstanden, gibt der Holzschnitt der von Engeln gekrönten Madonna (B. 101) einen ähnlichen Typus Marias, mit dem Rosenkränzlein über dem jugendlichen Angesicht mit den frisch herausblickenden Augen. Aber bis hinauf zu der von den Engeln gehaltenen Krone ist alles voller geworden, die Einzelform wächst aus dem Bildganzen hervor. Auch hier wird, wie im Marienleben, zur Einleitung und Grundlegung der Stimmung das kleine Plätschern lustigen Kinderspiels gegeben, etwas gedämpfter, aristokratischer. Dann aber schwillt die Woge hoch empor, mit wirkungsvoller Zusammenfassung der Akzente umklingt verehrende Hingebung die göttliche Mutter mit dem Kinde. Überall nur dieser eine Ton: in schönheitsfreudiger Lust blüht das Leben der Madonna empor. Die Schließung der Madonnen-Gruppe in sich ist aufgegeben, die Gewandlinien ziehen ebenso frei hinein in das Spiel der Umgebung, wie Maria selbst und das Kind halb unbewußt daran teil zu nehmen scheinen.

Über dieser festlichen Szene schwebt, als notwendiger Teil des Bildganzen, die Gruppe der krönenden Engel, nicht gar so viel verändert gegenüber der Fassung des Stiches[1]), aber in der Wirkung doch ganz neu, indem die Bewegung von den Figuren darunter getragen erscheint. So kommt statt des Hineinstoßens ein schwingendes Tempo in den Linienzug — wenn auch der eine Engel noch merkwürdig verkrümmt erscheint — und in den emporschlagenden inneren Flügeln steigt der Bewegungsinhalt der Szene noch einmal in die Höhe; in den Bildecken in Abbreviatur das kleine Volk des Vordergrundes wiederkehrend. All das aber — und darin liegt vielleicht die eigentlichste Wirkung dieses Holzschnittes — erstrahlt in leuchtender

[1]) Die Gewandmotive seitdem wieder, wie vor dem Stich, verschieden gebildet.

Schönheit des Tons, der durch Verstärkung der Schattentiefen nach der Mitte hin die Hauptgruppe des Bildes noch mehr hervortreten läßt, während an der Peripherie die Gegensätze sich ausgleichen.

Es war unmöglich, den Holzschnitt von 1518 in dem Reichtum seiner Schönheit zu übertreffen. Die Schönheit der Jugend und das Spiel der Kindheit vereint in einer zauberischen Märchenwelt — so empfand Dürer damals die Göttlichkeit der Maria mit dem Kinde. Nichts liegt ferner als das Gefühl der Ohnmacht aller Menschlichkeit gegenüber dem Göttlichen; freudige Bejahung des Lebens und seiner Schönheit, ohne viel Skrupel um das, was die Dinge bedeuten. Neben dieser Auffassung der himmlischen Herrlichkeit der Mutter Gottes scheint Dürer selbst an ein Abbild der einfach menschlichen Szene von Mutter und Kind im Familienkreise als Gegenstück gedacht zu haben. Eine annähernd gleich große Zeichnung im Louvre von 1519 (L. 322) gibt eine Szene in der Art der heiligen Sippe, in ihrer Mitte die Mutter das Kind säugend. Aber es ist ganz deutlich nur eine etwas vereinfachte Fassung des Holzschnittes von 1518, wobei die irdische Schlichtheit der Mutter mit dem Kinde doch über die Teilnehmer der Szene erhöht erscheint und mit der Herrlichkeit der himmlischen Krönung sich verbindet. In nochmals neuer Nuance erscheint auch hier wieder die Neigung des Kopfes Marias zusammen mit der Gegenrichtung des Blicks, wie mit den großen Augen kindlich-fragender Unschuld. Es sind die leichteren, nicht die großartig starren Töne, die in der Schönheit der Zeit um 1518 noch überwiegen. Um die Madonna herum ist es stiller geworden, von dem großen Kinderfest ist nur ein kleiner Gesell übrig geblieben, der als Johannesknabe ausstaffiert wurde, und das Gewand der Mutter, das wiederum hinausspielen wollte in die lustige Umgebung, bricht plötzlich stumm ab. Zur Seite, an eine Felskulisse gelehnt, schlummert Joseph in freier, fast posierender Lässigkeit der Haltung[1]). Und dann die Engel. Nur lose hinzugefügt, haben sie nicht mehr das von der allgemeinen Bild-

[1]) Ursprünglich wohl der sitzende Mann mit dem Buch (Joachim) als Joseph beabsichtigt, erst nachher die elegantere Lösung und deshalb dann dem Andern die Halbfigur der alten Frau (Anna) hinzugefügt.



Abb. 14. Die heilige Familie mit krönenden Engeln, 1519
(Louvre, L. 322).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

stimmung Getragene des Holzschnittes von 1518, sie sind wieder mehr für sich empfunden und so auch in der Bewegung stärker kontrastiert. Zugleich aber sind sie einfacher gebildet, ohne das Krümmen und Biegen des Körpers.

Wie der Holzschnitt von 1518 als reichere Fassung des kurz vorhergehenden Kupferstiches erscheint, so schließt nun an die ausführliche, holzschnittmäßige Zeichnung von 1519 ein Stich desselben Jahres an, der das Hauptmotiv der säugenden Maria herausnimmt und es in völlig neuer Fassung zum alleinigen Bildthema erhebt (B. 36)[1]. Der Stich, der mit der Vorzeichnung der Albertina (L. 529 = Alb. 492) im wesentlichen identisch ist, gibt dem schlichten Vorgang die Größe monumentaler Erscheinung. Die Gruppe in voller Frontansicht entwickelt, eng umschlossen vom Bildrahmen, so daß nichts weiter das Auge anzieht als die Figur. Der Hintergrund ist mit gleichmäßigem Dunkel übergangen, aus dem das Licht umso strahlender hervorbricht. Hier schien nun Dürer wiederum eine der großen Gewandstudien des Heller-Altars am Platze, und zwar wählte er diejenige, die für die Christusfigur bestimmt und auch wirklich ausgeführt worden war (L. 341, Louvre; datiert 1508). Etwas mehr als bei dem gleichen Fall im Jahre 1518 mußte geändert werden, aber auch hier beschränkten sich die Änderungen auf das Allernotwendigste, und man spürt fast die Verdrossenheit, mit der die geringe Arbeit erledigt wurde, das Loch auszustopfen, aus dem der nackte Unterschenkel Christi hervorgetreten war. An der andern Seite, wo der Fuß Christi erhöht gestanden hatte, wurde das Gewand etwas tiefer herabgezogen. Wichtiger aber auch hier die Neuschöpfung des Eindrucks in der Lichterscheinung des linear feststehenden Aufbaus.

Liegt schon in dem Gesamtbild des Stiches gar nichts von dem Schaffen aus dem Vorgang selbst heraus, so ist die Art, wie das Kind sich klar in einer Fläche mit dem Arm der Mutter hält, im Gefühlston von kahler Nüchternheit. Die Madonna dagegen hat, doch wohl in dem Streben nach Verbindung von Größe und Ausdruck, eine merkwürdig verzwickte Härte der Form bekommen. Der Stich folgt mit dieser Art der Kontrastierung von Mutter und Kind demselben

---

[1]) Daß der Stich B. 36 später ist als L. 322, wird durch den engen Anschluß der Maria auf der Zeichnung an den Holzschnitt von 1518 (im Gegensinn) wahrscheinlich; dazu hat die Gesamthaltung von B. 36 ihre Analoga im Jahre 1520.



Abb. 15. Madonna mit Engeln, c. 1519 (Berlin, L. 16).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

Empfinden, das, ungefähr gleichzeitig, mit besonderer Deutlichkeit in einer großen, wohl für ein Gemälde berechneten Zeichnung in Bremen (L. 111) seinen Ausdruck gefunden hatte: neben dem harten Lächeln der Mutter eine fast kränkliche Stille und Mattigkeit in dem Kinde, dessen Körperchen recht übersichtlich und absichtlich in die Fläche geschoben scheint[1]). Ganz ähnlich findet zur selben Zeit auch das Thema der Anna Selbdritt seine Lösung: die 1519 entstandene Komposition eines Gemäldes vereinigt die Größe der Anordnung und die Härte der Form mit der Stille des schlafenden Kindes — keine Idealisierung der Typen im Sinne der „Schönheit" des Augsburger Gemäldes, aber dasselbe Emporsteigen über die Schlichtheit rein menschlicher Empfindung.[2])

Neben dieser Reihe, die, ausgehend von dem Holzschnitt von 1518, zu einer mehr bürgerlichen Fassung derselben Szene überging und endlich mit Aufnahme ihres inhaltlichen Hauptmotivs auf völlig fremdem Boden landete — neben dieser Reihe läuft eine andere einher, in der die Auffassung des Marienbildes sich vielmehr von heiterer Festlichkeit zu stolzer Feierlichkeit erhebt und zu der Form des Altarbildes Beziehungen gewinnt. An der Spitze steht hier eine wahrscheinlich 1519 zu datierende Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinets (L. 16), deren künstlerischer Wert leider durch die

[1]) Es wurde bereits (S. 94 Anm. 1) betont, daß der Stich stilistisch mit L. 111, nicht mit der Zeichnung L. 525 = Alb. 180 zusammengehört, die 1512 entstanden ist und auch für das Motiv nicht mehr hergegeben hat als andere Darstellungen der säugenden Maria auch.

[2]) Daß die vielen Kopien dieses Gemäldes — ich selbst kenne nur diejenige der Nürnberger Burg — auf ein Dürersches Original zurückgehen, ist unbestreitbar (die Studie für die Anna Alb. 301 = L. 560). Ob nun das einst viel umstrittene, ehemals in Schleißheim befindliche Exemplar (vgl. besonders Deutsches Kunstblatt 1854) das Original darstellt oder ebenfalls nur den Kopien zuzurechnen ist, ist von um so geringerer Bedeutung, da ja dies Bild zur Zeit einem weiteren Publikum ganz unzugänglich ist. — Bezüglich des Berliner Madonnengemäldes von 1518 entscheidet sich der neueste Katalog (1904) für die Annahme einer Nachahmung aus dem 16. oder 17. Jahrhundert. Es mag damit sein Bewenden haben — eine merkliche Lücke entsteht kaum mit dem Fortfallen des schlecht erhaltenen Bildes, das andererseits aber auch der Einordnung in das Dürer-Werk keine besonderen Schwierigkeiten entgegenstellt, somit wohl auch als Werkstattbild gefaßt werden könnte.

schlechte Erhaltung gemindert ist.[1]) Wie bei der Louvre-Zeichnung von 1519 (L. 322), so wird auch hier der Holzschnitt von 1518 vereinfacht; von all den Engeln bleibt nur die eine große Figur, die eng an die Madonnengruppe herangeschoben wird. Das kleine Bubenvolk ist durch die vornehmere Gestalt des venezianischen musizierenden Engels ersetzt. Alles ist zugleich einfacher und größer geworden, die Madonna hoch emporgerückt, und statt des bunten Durcheinander, aus dem dort die Gestalt emporsteigt, ist nun in dem Musikengel die eine große Wirkung gegeben, wie innerhalb des Umrisses der Flügel das Leben emporklingt, gebunden in der Gegenbewegung des Kopfes zur Madonna. Mit diesem Zurückgreifen auf venezianische Erinnerungen verbindet sich die auffällige Freiheit der Gruppierung, in der der Christusknabe nicht auf dem Schoß der Mutter, sondern auf dem Boden stehend sich an ihre Seite schmiegt, den Blick zurückgewandt, man weiß nicht, wohin. Auch hierfür mögen italienische Erinnerungen mitgespielt haben, indem die Rolle des Johannesknaben nun dem Christkind selbst zufiel:[2]) der direkte Anstoß zu dieser Anordnung aber dürfte von dem auf der anderen Seite herantretenden großen Engel ausgehen.

Der Bewegungsinhalt der Gruppe mit ihrem steilgefügten Umriß schwingt endlich empor in den beiden krönenden Engeln; in der größeren Einfachheit der Formen, wie bei der ungefähr gleichzeitigen Louvre-Zeichnung (L. 322), aber mit jenem Zuge der Bewegung, der durch den Anschluß an die steil und hoch emporsteigende Madonnengruppe gefordert war. Das Schweben verliert den breiten, getragenen Charakter, hoch empor strecken sich die Arme, um über den Häupten, bereits dicht am Bildrand, die Krone zu halten. Die Gewalt dieser Bewegung aber ist durchaus in den Dienst des Bildganzen gestellt, verbunden mit einer stark differenzierten und doch zugleich symmetrischen Haltung.

Die Entwicklung geht nun in dem Sinne des Steilaufbaus der Gruppe weiter, derart, daß die Madonnengruppe mit dem zu ihren Füßen musizierenden Engel zum alleinigen Bildinhalt erhoben wird.

---

[1]) Unten, besonders an der linken Ecke, ergänzt, außerdem vielfache Übergehungen mit kratzender Feder, und bei dem Original unangenehm verwaschene Farbtöne; ganz intakt nur die krönenden Engel. — Über die Datierung vgl. Anhang IX.

[2]) Vgl. die Berliner Madonna mit dem Zeisig von 1506.

Die krönenden Engel müssen verschwinden ebenso wie der adorierende Engel rechts, und so bleibt nur noch die Mittelgruppe des venezianischen Repräsentationsbildes, zu der nun auch als selbstverständlicher Teil dieses Ganzen der venezianische Vorhang hinter der Madonna hinzugefügt wird. So führt die Berliner Zeichnung hinüber zu der nur wenig späteren Zeichnung in Windsor von 1519 (L. 391). Das Mittelstück des Rosenkranzfestes von 1506 gibt das Vorbild des Ganzen — wohl auch für die Anordnung des Kindes im allgemeinen, die nur formal, nicht inhaltlich begründet ist — und zugleich den Maßstab dafür, wie ganz anders Dürer jetzt die italienische Form wirklich durchempfindet, und wie erst jetzt der Sinn italienischer Kunst, die Schönheitsseligkeit der in ihrer Bewegung zusammenklingenden Form, sich ihm erschlossen hat.

Schon früher (1511) hatte Dürer es wieder einmal mit der alten Bildformel versucht, aber die Schönheit, die ihr in der Windsor-Zeichnung gegeben wurde, hat er sonst nicht erreicht.[1]) Erst hier entfaltet der zu Füßen der Madonna sitzende Engel die ganze Schönheit des Motivs. Innerhalb der schwingenden Linien der großen Flügel entwickelt sich eine Fülle von Gegenbewegungen, die schließlich in der Wendung des Kopfes und des Blickes emporklingt, der den leise dahinschwebenden Tönen zu folgen scheint. Dann steigen, gegenlaufend mit den Umrißlinien des Engels, von schmaler Basis sich verbreiternd, die Linien der Madonna und des Kindes empor, dessen Haltung eben aus diesem formalen Bedürfnis zu erklären sein möchte. Bereits aber hat wiederum die Gegenbewegung der Silhouette begonnen, die sich nach dem Kopfe der Madonna hin zusammenschließt. Der ruhig sich senkende Blick Marias gleitet wieder hinab zu dem Engel mit seinem traumhaften Sehnen.

Es ist ein Kreislauf von znnächst linear empfundener Bewegung, bei der die Linie die Aufgabe übernimmt, den psychischen Ausdruck weiterzuführen, das Emporschwellen der Klänge und Gedanken des Engels zu verbildlichen, wofür dann wiederum in dem psychischen Leben, der Blickrichtung der Madonna, die Bewegung der Linie in sich selbst zurückgeführt wird. Die Abstraktion von der realen Körperlichkeit ermöglicht dies Zusammenwirken der Linie und des

---

[1]) Vgl. zu L. 16 auch Alb. 110 (= L. 185), worüber Anhang IX.

rein geistigen Lebens. Hinter der linearen Bewegung steht nun aber doch insoweit die Realität, daß der Beschauer mit der Linie im



Abb. 16. Madonna mit musizierendem Engel, 1519 (Windsor, L. 391).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

allgemeinen den Eindruck der plastischen Bewegung zu verbinden vermag — freilich nur, wenn er nicht den Anspruch erhebt, Aufbau

und Leben der Gruppe aus den plastischen Bewegungsmotiven selbst entwickeln zu wollen. Die plastische Durchbildung der Gruppe muß hinter der Szene bleiben, darf nur als selbstverständliches Korrelat des Flächenbildes geahnt werden — oder es fällt alles auseinander. Auf die wichtige Rolle, die dem selbständigen und willkürlichen Linienspiel des Gewandes in dem Gesamtaufbau zufällt, sei nur kurz hingewiesen, und ebenso auf die Frage der räumlichen Unterbringung des Engels, die man sich denken kann, wie man will. Vor allem aber die Madonna: die Grundlage für alle plastische Durchbildung der Figur, die Art des Sitzens, ist weder auszudenken noch auch augenscheinlich irgendwie von Dürer als notwendig für den Zusammenhang der Gruppe empfunden worden. Man kann sich wohl rein vorstellungsmäßig klar machen, daß die Madonna auf der Rasenbank sitzen soll, aber in der Bildvorstellung ist nichts davon gegeben. Ich kann mich nie des Eindrucks erwehren, daß diese Madonna doch vielmehr zu stehen scheint, was freilich auch nicht auszudenken ist.[1]) Dazu die halb liegende, halb sitzende Haltung des Kindes; der kräftige Kinderkörper scheint trotz allem keinen Anteil an irdischer Schwere zu haben. Doch ist vielleicht für den, der sich mit dem Bildeindruck begnügt, schon gar zu viel von Dingen gesprochen, die er gar nicht bemerkt, weil das Leben des Bildes ihm gar nicht in dem plastischen Aufbau der Gruppe entgegentritt. So werden wohl auch die einzelnen Bewegungen nicht als ein Ausströmen plastischen Lebens empfunden, sondern gleichsam als eine Verschiebung des Koordinatennetzes, als ein Brechen und Biegen des Flächenbildes, das als Andeutung der Bewegungsmöglichkeit genügt. Die Gelenkfunktionen z. B. des Halses brauchen nicht durchgebildet zu werden. Doch mag man sich selbst prüfen, wie weit der Genuß der Zeichnung auf der Auslösung von Körper- und Bewegungsgefühlen beruht. Will man den Fortschritt dieser Zeichnung von 1519 über die Madonnengruppe des Rosenkranzfestes von 1506 bezeichnen, so liegt er nicht in einer klareren Durcharbeitung oder gar Weiterbildung des plastischen Inhalts, sondern in der Herstellung des linearen und geistigen Zusammenhalts, der dort durch das Hervortreten plastischer

[1]) Der Verlauf der Hüftlinie, die fehlende Verkürzung des Oberschenkels, die Haltung des Kindes und endlich überhaupt das hohe Emporrücken der Madonna dürften für diesen Eindruck entscheidend sein.

Sonderinteressen gesprengt worden war.[1]) Für die Welt der Linie aber ist durch jene Berührung mit der italienischen Kunst aus der Welt körperlicher Wirklichkeit eine Reihe von Versatzstücken, Kulissen, Bewegungsmöglichkeiten gewonnen, die nun dem Spiel anders gerichteter künstlerischer Kräfte dienen müssen.

Indem wir in das Jahr 1520 eintreten, scheint sich in einer Zeichnung zu Chatsworth (L. 399) wiederum eine, wenn auch bereits ferne Beziehung zu dem Berliner Blatt (L. 16) zu bieten, von dem auch die Windsor-Zeichnung abzuleiten war.[2]) Nur daß jetzt gerade das dort abgestoßene Motiv des zur Seite der Mutter stehenden Knaben fortgebildet wird — hier ist es nun wieder der Johannes-Knabe, während das Christkind, ähnlich wie bei der Windsor-Zeichnung, aber mit engerer Beziehung zur Mutter auf den Schoß genommen ist. Auch hier wirken deutlich italienische Reminiszenzen nach, wie in der Eleganz, mit der der Johannesknabe sein Rohrkreuz hält. Damit aber verbindet sich eine prächtige Größe der Erscheinung, bei der gerade in der Leere und Kälte des Gefühlstons die eigentümliche Schönheit des Blattes bedingt scheint. Der Madonnentypus gehört in Form und Ausdruck ganz eng an die geometrisch konstruierten Köpfe heran. Das Gewand ist nach einer verlorenen Studie für die Jesus-Figur des Heller-Altars gezeichnet, bei deren Rekonstruktion dieselben Veränderungen abgezogen werden müßten, deren Hinzutreten bei dem Stich von 1519 festgestellt wurde.[3])

---

[1]) Das Grazer Madonnen-Gemälde, das Strzygowski mit der Windsor-Zeichnung von 1519 in Zusammenhang bringen wollte (Ztschr. f. bild. K., N. F. XII, 1901, S. 235 ff.), ist nur eine wertlose und sehr entstellte Kopie einer Redaktion der Madonnengruppe, die uns in einem Gemälde der hl. Sippe im German. Museum zu Nürnberg (Nr. 501) erhalten ist; die ganze Szenerie ist Zutat des Kopisten. Vgl. über dieses Nürnberger Gemälde Anhang VIII.

[2]) Für die Datierung die verschiedenartigen Beziehungen zu L. 160 und den beiden Stichen von 1520 (B. 37 und 38) ausschlaggebend, auf 1519 noch zurückweisend die Beziehungen zu L. 16 und zu B. 36.

[3]) Daß hier wirklich eine Studie für den Jesus von 1508 vorgelegen hat, ist bei dem Vergleich mit dem Stich von 1519, bz. Alb. 492 unmittelbar einleuchtend. Ein derartiges, den alten Formen bei Selbständigkeit im einzelnen so analoges Schaffen um 1520 ist ausgeschlossen, und vollends die lebhafte Bewegung des rechten Beins ist nur aus der getreuen

In der Bewegung stimmen infolge dieser Entlehnung Ober- und Unterkörper schlecht zusammen, doch handelt es sich ja auch gar nicht



Abb. 17. Maria mit dem Kinde und dem Johannesknaben, c. 1520 (Chatsworth, L. 399).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

Kopie der Studie von 1508 zu erklären, die als Gegenstück der ebenfalls verworfenen (im Stich von 1518 benutzten) Gewandstudie für Gottvater (L. 512 = Alb. 24, obere Studie) zu fassen ist.

hierum, sondern um die möglichst einfach zu beschaffende, an sich groß wirkende Sockelform für die Madonnen-Gruppe.

Sehr ähnlich, nur weicher und anmutiger erscheint eine 1520 datierte Zeichnung in Hamburg (L. 160). Statt des Johannesknaben fügt sich hier zur Seite Marias der venezianische Musikengel an, zur Seite, so daß der Umriß der Gruppe nicht in die Höhe getrieben, sondern vielmehr die Basis verbreitert erscheint.[1] Wir werden die Fortsetzung dieser Anordnung im Altarbild noch zu erwähnen haben.

Die Ähnlichkeit des Gesamteindrucks, die die beiden letzten Zeichnungen verbindet, greift auch zu dem Stich der von einem Engel gekrönten Madonna von 1520 (B. 37) hinüber. Ohne innere Wärme sind die Wirkungsmittel dieser Zeit ausgeteilt: an die Madonna die Zirkelschönheit der geometrischen Konstruktion, an das Kind die lebhafte Bewegung mit dem „italienischen" Spielzeug, an die ganze Bilderscheinung endlich die Schönheit strahlender Tonflächen, die aber, wohl wegen der großen Helligkeitsflächen des Gewandes, nicht recht herauskommt.[2] Die Größe der Erscheinung aber, die das Fehlen jeglichen inneren Lebens aufwiegen könnte, ist nicht erreicht. Am ersten wird der Betrachter wohl immer noch an dem Engel seine Freude haben können, der, wegen der seitlichen Anordnung der Madonna, hier allein des Amtes ihrer Krönung warten muß. Es ist sehr genau der groß und frei empfundene Typus der Berliner Zeichnung (L. 16), mit den hoch erhobenen Armen.[3] Zufällig hat der Stich rein inhaltlich einige gleiche Ausstattungsstücke, wie die Zeichnung von 1515 (L. 390), mit der die nunmehr schließende Epoche einsetzte. Das Ende ist nicht sehr rühmlich, die Freude an schöner, strahlender Herrlichkeit der Bilderscheinung ist hohl und leer geworden: ein Stück ansehnlicher Verkaufsware, aber ohne Leben und ohne Größe.

---

[1]) Der Engel hier vielleicht hinzugefügt, um die verunglückte Anordnung des Gewandes zu verdecken, worüber ich aber den Leser seinen eigenen Mutmaßungen überlassen will.

[2]) An dem Gewande zu verfolgen, wie die Linienfreude des alten Motivs (1503) durch die Tonrechnung totgeschlagen ist.

[3]) Die ganze obere Hälfte des Engels bis zu dem Greifen der Hände fast identisch mit dem (gleichsinnigen) linken Engel von L. 16, dagegen das flatternde Gewand wie bei dem rechten.

Noch einmal aber erscheint die ganze Größe der formalen Bilderscheinung, die in den letzten Jahren gewonnen worden war, in einem Marienbilde. Nun jedoch nicht mehr verbunden mit der göttlichen Schönheitsseligkeit der Königin der Himmel, sondern mit der dumpfen Wucht voller Erdenschwere. Es ist, als ob Dürer selbst das Gefühl gehabt hätte, das der heutige Beschauer wohl hat, wenn er die beiden Stiche von 1520 nebeneinander hält: daß doch im Grunde diese regelmäßige Schönheit der Form nur eine Maske sei, daß die Nichtigkeit sich breit mache unter dem Schein der Größe. Die Empfindung für die sittliche Verantwortlichkeit menschlichen Lebens, dafür, daß Mutter und Kind mehr sein müssen als Statisten einer schönen Bilderscheinung, bricht hervor.

Der Stich der Maria mit dem Wickelkind von 1520 (B. 38) ist zwar ein unmittelbarer Zeitgenosse des eben besprochenen Stiches, hat aber mit ihm kaum etwas gemeinsam, außer jener Verbindung des Heiligenscheins mit der gleichmäßig dunklen Tönung des Grundes, die bei allen drei Stichen dieser letzten Epoche gleichermaßen auftritt.[1]) Viel leichter ergibt sich die Gemeinsamkeit des Stils mit den Werken dieser Zeit bei dem Vergleich mit der Zeichnung in Chatsworth (L. 399). Hier war aus demselben Empfinden heraus, das in dem Augsburger Gemälde von 1516 nicht mehr als einen groß angelegten (konstruierten) Kopf in voller Vorderansicht gab, die Bildfläche der groß gebauten, streng frontal entwickelten Madonnengruppe allein überlassen worden. Es ist eine ähnliche Entwicklung, wie in der Zeit von 1511—14, wo auch die Darstellung sich immer mehr auf die Hauptsache konzentriert hatte, d. h. auf die möglichst große und eindrucksvolle Darstellung der Madonnengruppe selbst. Aber doch mit ganz anderer Tendenz und anderem Erfolg: in Verbindung mit der Madonna waren dort auch die anderen Bildfaktoren mächtig emporgewachsen, so daß die Gruppe als Hauptsache doch stets in dem Zwange des Bildganzen blieb, in einer nur zu schwerem Ernst gesteigerten Stimmung, und im Zusammenhang damit war niemals die völlige Frontalität, die Repräsentation der Figur um

---

[1]) Wobei auch der Gedanke an leichtere Verkäuflichkeit mitsprechen möchte, wie er denn in den Niederlanden oft „die drei neuen Marien“, häufiger freilich noch (da B. 36 von 1519 kleiner war) „die zwei neuen Marienbilder“ verschenkt (Lange-Fuhse, S. 120, 121, 127, 131).

ihrer selbst willen, erstrebt worden: das Bild war doch zu innerlich erfaßt, als daß es sich hätte zur Schau stellen mögen. Und so hatte auch die Größe der Szene doch immer noch etwas Beschränktes gehabt; selbst bei dem tiefsten Ernst hatte Dürer nicht auf die Einmischung kleiner Motive mütterlicher Tätigkeit verzichten mögen. Jetzt hatte sich nun aus der reichen Pracht des Auftretens diejenige Größe entwickelt, die dem Beschauer imponieren will, die ihren Lebenszweck in der Majestät der äußeren Erscheinung sieht. Alles um sie herum ist nur noch Folie, da sie eines menschlichen Wirkungskreises nicht bedarf, und in dieser Beziehungslosigkeit liegen Inhalt und Größe der frontal in das Bild eingeordneten, den ganzen Bildraum beanspruchenden Madonnengruppe dieser Zeit. Die Maria mit dem Wickelkind ist darin völlig identisch mit der zum Vergleich herangezogenen Zeichnung (L. 399).

Nun aber drängt es empor in diesen Formen, das Gefühl für den menschlichen Wert von Mutter und Kind. Das Kind erstarrt wieder zur Bewegungslosigkeit, die Mutter, die sonst den heiteren oder hoheitsvoll leeren Blick in die Welt hinaussandte, hat nur noch Augen für das kleine unförmige und unbewegliche Ding. Intimität liegt diesen Bildformen völlig fern, es ist die gehaltene, kühle Größe einer von allem Momentanen und Kleinen befreiten Regungslosigkeit, über dem Ganzen der Ton des Zeitlosen, Unveränderlichen. Der Madonnenkopf, übermäßig groß und schwer, schließt noch an die Formen des konstruierten Ideals an,[1]) und das Kind überragt in der rücksichtslosen Härte, die alle äußere Anmut dem Ausdruck kindlicher Hilflosigkeit opfert, alles, was 1514 an ähnlichen Formen dem Beschauer zugemutet wurde. Es ist die freudlose Starrheit der Szene im Verein mit großer, derber Form, die auch sonst das Leben im Bilde ertötet, bis zu der Linie des Gewandes, die dem großflächigen Block mit ein paar großen Bewegungsakzenten hat weichen müssen. Etwas, das über menschliches Empfinden hinausgreift: dumpfe, schwere Töne, die wie aus einer fremden Welt in das Reich der Schönheit hineinschlagen.

[1]) Justi, Konstr. Figuren S. 56. Zu vergleichen der ebenda abgebildete Kopf der Londoner Zeichnung L. 270 von 1520 (der Pelzbesatz am Halsausschnitt!). Hierher gehörig auch eine kleine Kopfstudie (L. 81).

Die Madonna gehört jetzt — und jene Entlehnungen von Studien für den Heller-Altar bestätigen das — in den Interessenkreis der monumental angelegten Sitzfigur. Das schwere, breite Sitzen, nicht mehr wie 1514 das Zusammendrängen der Silhouette, ist bestimmend für den ersten Eindruck. Es hängt das mit der allgemeinen Wandelung zusammen, die sich darin ausspricht, daß nach 1514 das Thema der stehenden Apostel mit dem gewaltigen Empordrängen der Linie vorläufig wieder zurückgeschoben und durch die Darstellung der sitzenden Apostel verdrängt wird (1517, Alb. 278 und 431). Dabei war natürlich nicht das Interesse an veränderten Aufgaben plastischer Art entscheidend — wir haben es bei dem Marienbild oft genug erwähnt und hätten es noch öfter erwähnen können, daß das Problem der Sitzfigur als solches nicht erfaßt wurde, daß nur der Oberkörper gleichsam auf eine ungefähr zweckentsprechende Draperie aufgestülpt wurde —, entscheidend war vielmehr wohl die breitere, vollere Erscheinung im Umriß, die Lösung der körperlichen Spannkraft, die mit den psychischen Bedürfnissen dieser Zeit und ihrem Formgefühl harmonierte. Es war ein Nachlassen der Energie, das nun auch darin seinen Ausdruck fand, daß die weibliche Figur das Feld gewann, daß statt der Apostel die Madonna eintrat.

Dabei mußte jedoch bei dem Madonnenbild mit der Sitzfigur Marias das Kind zusammengebracht werden, und gerade diese Verbindung von Mutter und Kind mußte den größten Anteil des Bildschaffens beanspruchen. Zugleich war damit der Monumentalisierung der Sitzfigur das größte Hindernis in den Weg gelegt, und so wird denn 1521 das Kind überhaupt fortgelassen, in einer Studie der Albertina (L. 575 = Alb. 820), die nun ganz rein das Thema der weiblichen sitzenden Figur in vollster Großartigkeit zu entwickeln sucht. Gleichviel, ob man die Figur als Maria oder Anna benennen will, so zeigt sie jedenfalls ganz deutlich, was für den Zusammenhang der Erscheinung in Form und Stimmung mit der Fortlassung des Kindes gewonnen wurde. Auch hier spricht nicht das plastische Leben, sondern eher sogar die große Gesinnung, mit der die plastische Einzelfunktion negiert ist — sogar die Bank, auf der die Figur sitzt, fehlt. Eben nur das Große, Allgemeine des körperlichen Zusammenhanges soll geahnt werden. Unten der formenkräftige Block und darüber die dämmrige Höhlung, damit verbunden das sinnende Lesen in dem

ganz flach hingelegten Buch — das Bild der Mutter mit dem Kinde hat sein Ende erreicht.



Abb. 18. Maria (oder Anna), lesend, 1521 (Albertina, L. 575 = Alb. 820).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

3. 1521—1522: das große Altarbild.

Das Jahr der niederländischen Reise (Juli 1520—Juli 1521) bringt keine eigentlich neuen Elemente, die erst wieder hätten verarbeitet werden müssen, zu Dürers Kunst hinzu, sondern nur Anregungen

und Förderungen mannigfacher Art; eine allgemeine Erhöhung des Selbstgefühls und Erfrischung des Auges, wie sie aus den beiden Dokumenten der Reise, dem Tage- und dem Skizzenbuch, sprechen. Überall eine Fülle neuer Eindrücke, daß der Stift sie kaum alle zu notieren vermochte. Auch die altgewohnten Bilder der Passion erfüllen sich ihm mit neuem Leben, niederländisches Volksleben flutet in ihnen, und neue, von der gewöhnlichen Straße seitab liegende Formulierungen werden versucht.

Das Hauptinteresse aber gilt dem Porträt, dem unmittelbaren Erfassen und Festhalten all der Physiognomien, denen er begegnete, vom bestellten Bildnis an bis zu der irgendwie interessanten, namenlosen Studie. Dabei ist der Übergang von der Porträt- zur Charakterstudie, die später etwa für die Darstellung irgend eines Heiligen wieder benutzt werden konnte, ganz unmerklich. Und so tritt das Thema des Charakterkopfes und der Charakterfigur, das niemals ganz verschwunden war, wieder stärker hervor, um immer ausschließlicher die Kraft der letzten Jahre Dürerscher Kunst auf sich zu konzentrieren. Es ist der Gegenpol zu aller Dekorationskunst, die in dem Menschen nur ein Stück Bilderscheinung sieht; das Ausprägen der Form als Ausdruck innersten Lebens. Noch ist dabei die innere Anteilnahme an menschlichem Leben vielseitiger und gleichmäßiger als später, wo immer deutlicher erst die Energie männlicher Kraft den vollen Anteil des Herzens wachruft, aber bereits kurz nach der Reise (noch 1521) entsteht das Porträt des sogen. Imhof in Madrid, und die weibliche Erscheinung bekommt auch jetzt schon etwas von männlicher Härte (L. 65). Zugleich beginnt die Stehfigur wieder hervorzutreten. Auf eine Erklärung dieser Wandelung — die nicht als plötzlicher Umschwung des künstlerischen Stils, sondern als eine allmähliche Verschiebung des menschlichen und damit auch des künstlerischen Interesses; als ein stärkeres Hervortreten ureigentümlicher und nie ganz verlorener Tendenzen der Dürerschen Kunst zu fassen ist — ist später einzugehen. Begnügen wir uns zunächst damit, daß die stehende Charakterfigur nun mit dem Marienbilde in Verbindung tritt.

Für die Madonnengruppe selbst wurden neue Formulierungen nicht gesucht. Direkt und indirekt wurde Dürer in den Niederlanden oft genug an seine italienischen Erinnerungen gemahnt, und so blieb



Abb. 19. Madonna mit Heiligen und Joseph, 1521 (Chantilly, L. 343).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

der Madonna die in aller Fülle und Größe doch leichte Schönheit der italienischen Form, wie sie in den letzten Jahren erschienen war; wobei sowohl die herbe Überhöhung des Ausdrucks wie die leere und starre Übertreibung der Monumentalität wieder größerer Lebensfrische weichen mußten. Daneben nun jene Fülle persönlichsten, groß empfundenen Lebens. So entsteht für das Marienbild ein ähnlicher Reichtum des breit dahinflutenden Lebens, wie er damals auch für einige Szenen der Passion geschaffen wurde. Es sind die großen Entwürfe für ein Altarbild, die unmittelbar nach der Reise entstanden, und zu denen wir jetzt übergehen müssen. Das Bild der Maria mit dem Kinde für sich allein fehlt von nun an — man möchte denken, daß es dem großen Leben der niederländischen Zeit zu dünn und arm und klein erschien. Noch einmal also, wie im Jahre 1506, als Aufgabe die vielfigurige Komposition eines Altarbildes mit der Madonna als Mittelpunkt, die Repräsentation eines formal durchzubildenden vielgliedrigen Ganzen — es war die Frage, ob diese Bildaufgabe in der Tat das innere Leben und Arbeiten der Epoche in sich würde zusammenfassen können.

Noch vor diesen Entwürfen, vielleicht sogar noch in den Niederlanden, entstand eine 1521 datierte Zeichnung in Chantilly (L. 343).[1] Inhaltlich eine heilige Familie mit Engeln und verehrenden Heiligen, in der Gruppenfügung an die Dreikönigsbilder erinnernd, gehört die Zeichnung in die Reihe von Breitbildern verschiedenen Inhalts, wie sie während und seit der niederländischen Reise in größerer Anzahl entstanden. Vielleicht, daß bereits hier der Gedanke an ein größeres Altarbild im Hintergrunde stand; doch dürfte die prächtige Inszenierung, die hierauf führen könnte, auch einfach aus dem Inhalt der Szene zu erklären, nichts weiter als ein zu eigener Freude gezeichneter Bildentwurf in dem Blatte zu erkennen sein. Die Maria mit ihrer jugendlichen Anmut, das Kind mit der lebhaften Bewegung des voll entwickelten nackten Körperchens, dann der zur Seite der Madonna sitzende musizierende Engel, auch der Josephstypus, all diese Formen sind ähnlich bereits vorher nachweisbar. Das Ganze scheint wieder freudiger und frischer als 1520, in breiter, freier Fülle dahinströmend. Der zur Seite geschobene Musikengel ist verdoppelt und

[1]) Über ihr Verhältnis zu den Altarbild-Entwürfen vgl. Anhang X.



Abb. 20. Entwurf für ein Altarbild. Erste Fassung, c. 1521 (Bonnat, Paris, L. 364).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

bezeichnet die Ecken des niedrigen Dreiecks, das über die knieende Figur der Katharina hin zur Madonna sich emporzieht. Aber dabei ist nichts von einem geometrischen Schema zu spüren; gerade die scheinbar regellose Freiheit ist auffallend, mit der die Figuren auf der einen Bildseite sich zusammenballen, ohne Rücksicht auf die Mittelachse, wogegen dann links der Raum sich zu lockern scheint. Dort, nach Art der Dreikönigsbilder, der knieenden Katharina die beiden andern Heiligen stehend hinzugefügt[1]), und als Gegengewicht links ein wirkungsvolles Stück Säulenarchitektur, deren Vornehmheit sich auch der Josephsfigur mitgeteilt zu haben scheint.

Vergleichbar in der Freiheit des Bildaufbaues, wenn auch bereits fester tektonisiert gemäß der nun sicheren Bestimmung für den Altar, und ähnlich in manchen Einzelheiten ist die erste jener Kompositionsskizzen, die Dürer jedenfalls bald nach der Heimkehr für ein großes Altarbild entwarf. Wie man aus der Figur der Stifterin auf zweien dieser Entwürfe doch wohl wird schließen müssen, hatte Dürer jetzt, ebenso wie nach der Rückkehr aus Italien, sofort einen festen, größeren Auftrag übernommen, der dann allerdings nicht über die ersten Anfänge der allgemeinen Anordnung des Bildes hinausgedieh. Vier große Skizzen, von denen drei sich in der Bonnatschen Sammlung (L. 364, 363, 362), die vierte (L. 324) im Louvre befinden, wurden in flüchtigen Umrißlinien hingeworfen.[2]) Zuerst, vielleicht noch im Jahre 1521, versuchte Dürer es mit dem Breitformat, wie es mit den Gewohnheiten seiner niederländischen Zeit stimmte und überdies auch für die figurenreiche Komposition an sich nahe lag (L. 364 und 324). Dann — und das geschah nun sicher bereits im Jahre 1522 — wurde die Zahl der Heiligen beschränkt und das Bild zugleich in das Hochformat emporgezogen, wofür ebenfalls zwei Redaktionen vorliegen (L. 363 und 362).

Der Madonna selbst ist durch die Bildaufgabe die Art der Auffassung und die Stellung im Bildorganismus gegeben: thronend, in

[1]) Lippmann bezeichnet die Figur mit dem Kelch als den Evangelisten Johannes (Lorenz darnach: Johannes der Täufer!), doch war die Figur ursprünglich als Barbara gedacht, wie nicht nur der Kelch mit der Hostie, sondern auch Tracht und Zeichnung (die Einziehung an der Taille) beweisen. Lippmann dürfte aber insofern recht haben, als Dürer selbst mit der Umzeichnung der Figur jedenfalls an den Evangelisten Johannes gedacht haben wird.

[2]) Über die Reihenfolge vgl. Anhang X.

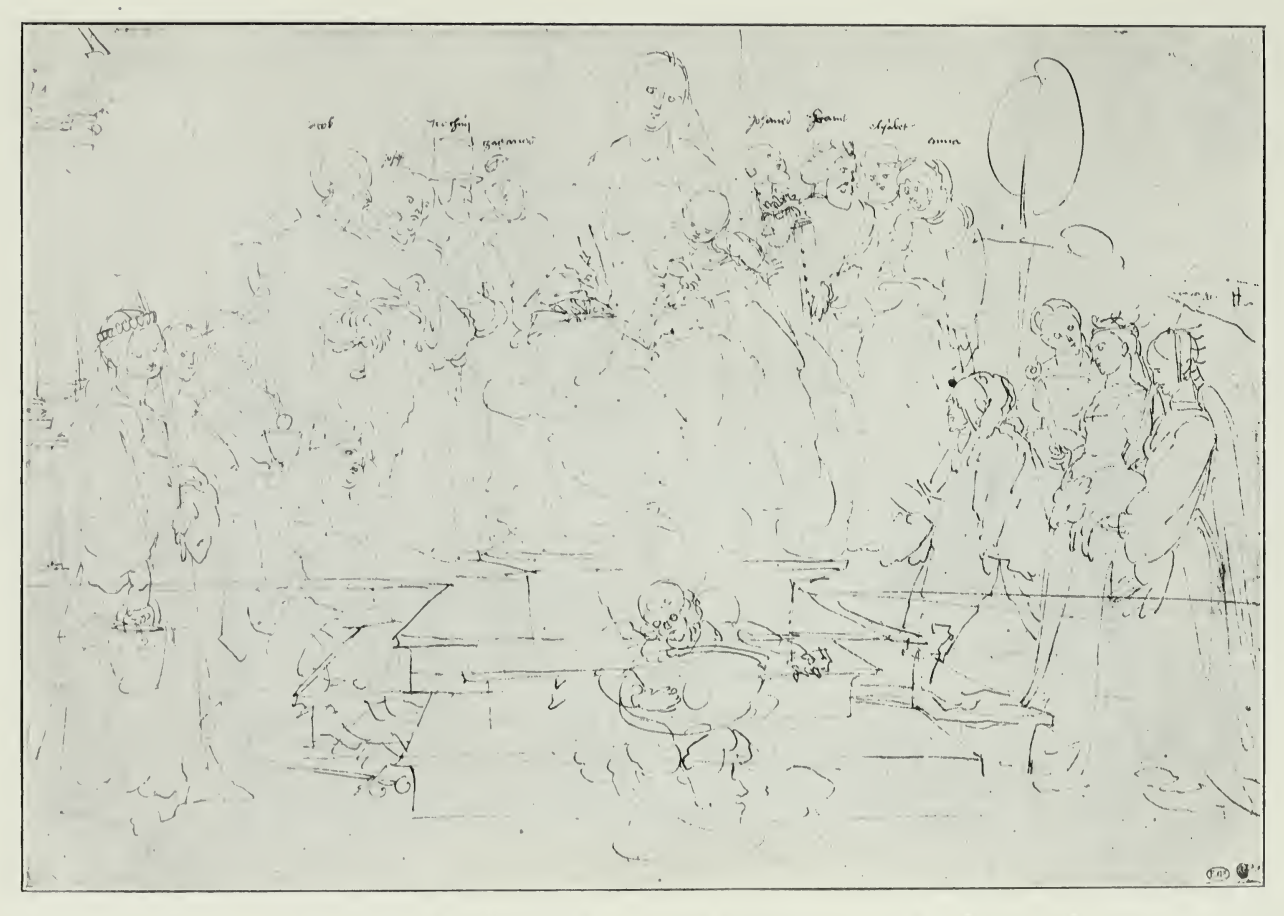


Abb. 21. Entwurf für ein Altarbild. Zweite Fassung, c. 1521 (Louvre, L. 324).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

freier Schönheit der Erscheinung, ihr beigegeben die venezianischen Engel, die sich denn auch bald wieder an der gewohnten Stelle zu Füßen des Thronbaues einfinden. Für den Bildorganismus im ganzen nun zunächst (bei L. 364) die freieste, breiteste Lösung der Aufgabe, indem die typische Art Dürerschen Bildschaffens sich mit der breit und schön fließenden Massendisposition der niederländischen Zeit verbindet. Einfach und nicht zu hoch emporsteigend der Thronbau, der leere Raum davor zunächst besetzt mit dem in voller Breitansicht gegebenen Fuchs[1]) und, wie es scheint, mit einem liegenden Hund — Motive, die zunächst aus rein formalen Bedürfnissen der Flächenfüllung hingeworfen wurden, um später mit Recht aus dieser feierlichen Umgebung wieder hinausgewiesen zu werden. Gegenüber dieser freien Dehnung der Bildmitte sind die Ecken mit Engelgruppen belastet, und in prächtigem, lockerem Bogen strömt von der thronenden Madonna her das Leben nach den Seiten herab, um hier von den Engelgruppen und den daraus emporsteigenden Vertikalen der Stehfiguren und der Architektur aufgefangen zu werden. Die Kniefiguren zu seiten der Madonna, die wellende Horizontlinie, die gelockerte Symmetrie der Figurengruppen, alles vereinigt sich in dem Eindruck einer schönen, lässigen Größe, eines Zusammenlebens und wohligen Aufgehens der Figur im Bildraum. Auf Einzelheiten ist nicht einzugehen, doch mag wenigstens noch darauf hingewiesen werden, wie auf der Seite der knieenden Stifterin immer inbrünstiger die Verehrung emporklingt bis zu der nun ganz reinen Hingebung Davids, noch gesteigert durch hinhaltende Intervalle, wie auf der anderen Seite die ruhigeren, zurückhaltenderen Töne sich vereinigen. Es ist ein Werk erhöhter Lebensfreude, wie sie wohl auch noch aus manchen kurzen Notizen des Tagebuchs zu sprechen scheint.

Aber vielleicht spürt man schon in der trotzigen Härte der Linien, mit denen die Apolloniafigur zu größerer Bestimmtheit herausgearbeitet ist, ein Element, das sich nicht recht vor der Schönheit des Lebens beugen will; die gepreßte Neigung des Kopfes atmet ein anderes Lebensgefühl, als es in dem Zusammenhange des Bildganzen sich ausspricht. Hier bricht das Interesse an der Charakterstudie hervor, die nichts von der Schönheit der Form, um so mehr aber von

---

[1]) Vgl. die Madonna mit den vielen Tieren.

der Größe der Persönlichkeit und ihrer Gesinnung erzählen soll: jenes Interesse, das auf der niederländischen Reise nicht geschaffen, aber doch neu verstärkt worden war. Wenigstens für den größeren



Abb. 22. Studie von 1521 (Berlin, L. 65).
Benutzt in den Altarbild-Entwürfen Abb. 20 u. 21.
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

Teil dieser Heiligenfiguren sollten Porträtstudien benutzt werden, die, vielleicht bereits in Gedanken an eine derartige Verwendung, 1521 in den Niederlanden gezeichnet worden waren: unter den erhaltenen diejenige, die dann für die Apollonia benutzt wurde (L. 65), die groß-

artigste in ihrer herb geschlossenen Kraft. So verbindet sich — ein Abbild von Dürers künstlerischem Leben während der niederländischen Reise — die Intensität persönlichsten Lebens mit der sorglosen Freude am festlich erhöhten Dasein, das Thema der Madonna mit dem der Charakterfigur.

Diese aber gewinnt den Sieg. Es liegt von vornherein etwas Ungeselliges in dem starken Herausarbeiten innersten Eigenlebens, etwas Ungelenkes und etwas von der Scheu vor der nivellierenden Glätte der Gesellschaft, in der nicht der einzelne, sondern das Zusammenleben der Gesamtheit über die Formen des Lebens zu entscheiden hat. So fällt nun — in dem zweiten Entwurf (L. 324) — das Gleitende der Bewegung im Raum fort, alles wird enger, gedrängter, stockender in der Überleitung von der Einzelfigur zum Leben des Ganzen. Scharf umgrenzte und streng abgezählte Figurengruppen bauen sich treppenförmig empor, nur ruckweise das Fortschreiten des Lebens der Bildfläche gestattend. Überall sind noch neue Figuren den Gruppen hinzugefügt, herangedrängt oder eingeklemmt, und zwar in kontrastierender Ansicht, so daß dem Profil die Frontansicht zur Seite tritt und umgekehrt. Von Gruppe zu Gruppe kann man es verfolgen, wie auch dadurch wiederum die Bildung kleiner, in sich geschlossener Kraftzentren innerhalb der Komposition gefördert wird, und wie durch das enge Zusammenrücken der in der Bildhaltung gegensätzlichen Individualitäten die Kräfte der einzelnen gegeneinander prallen und in dem Zusammenstoß das persönliche Leben um so stärker in seinem Eigenwillen erscheint. Es ist das kein Geschlecht für schönen, freien Lebensgenuß, sondern für harten, schweren Kampf. In derselben Art, wie hier die einzelnen Heiligengruppen, wachsen im Lauf der späteren Jahre die Münchener Apostelbilder zusammen.[1])

Damit hängt nun aber alles Übrige zusammen. Die Horizontlinie ist durchstoßen, das Motiv der Kniefiguren hat Sinn und Zusammenhang verloren, das Hinausschwellen des Lebens nach den Seiten ist dahin, die Engel in den Ecken gestrichen, die Madonna steil in die Höhe geschoben durch einen zerschnittenen Stufenbau

[1]) Als frühes Beispiel (1511) für die gleiche Entwicklung Alb. 664 gegenüber L. 31.

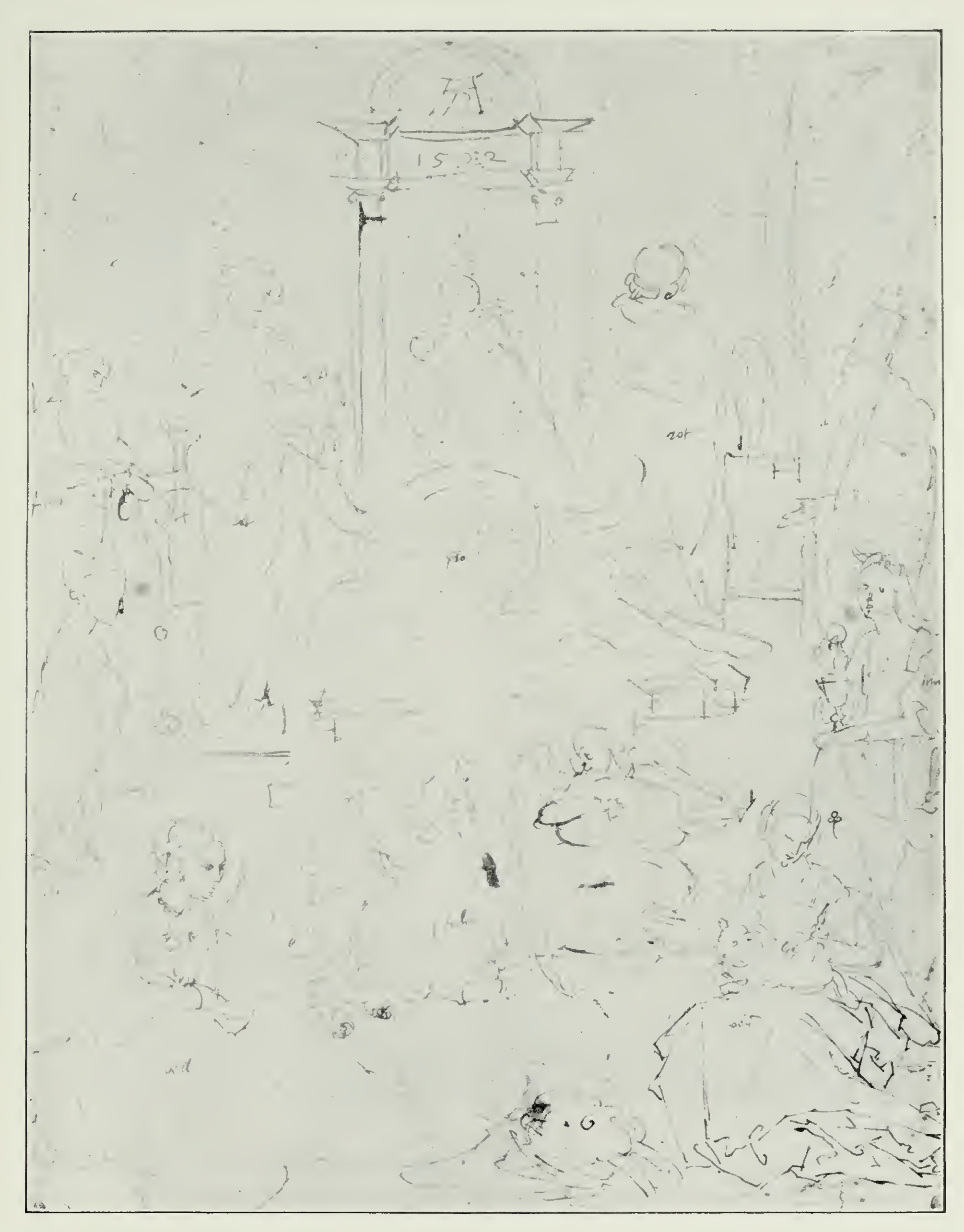


Abb. 23. Entwurf für ein Altarbild. Dritte Fassung, 1522
(Bonnat, Paris, L. 363).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

mit dem Engel ihr zu Füßen. Das Bildformat entspricht nicht mehr dem in ihm eingeschlossenen Leben.

Trotzdem ist nun zu dem ersten der Hochbilder (L. 363) ein weiter Schritt. Wir wissen nicht, ob hier Dürers Wille allein zu entscheiden hatte oder etwa ein Wunsch der Auftraggeberin zu berücksichtigen war, oder was sonst noch mitgespielt haben mag[1]). Jedenfalls beginnt, obwohl der Bildauftrag im ganzen festgehalten scheint, die Arbeit von neuem: außer der neuen Gesamtkomposition auch für die einzelnen Heiligen neue Typen, für die wenigstens zum Teil bereits ähnlich wie bei den Breitbildern die genauen Studien vorhanden gewesen sein müssen. Indem also für denselben oder doch mindestens äußerst ähnlichen Bildauftrag ein neuer Bildgedanke formuliert wird, macht dieser die gleiche Entwicklung durch, die wir vorhin beim Breitbild verfolgt haben. Auch hier zuerst die freie lockere Verteilung der Figuren in der Bildfläche und — trotz des Hochformats — ein schönes Schwingen der Linie, die sich im Kreise zu schließen scheint; es braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, wie die Analogien mit dem ersten der Breitbilder (L. 364) bis zu den sitzenden Figuren in den Bildecken und dem Walroß-Kopf zwischen ihnen sich erstrecken.

Indem nun dieselben Gründe wie bei den Breitbildern zu der Weiterbildung der Komposition trieben, die in dem zweiten der Hochbilder (L. 362) vorliegt, mag hier noch die Einsicht mitgesprochen haben, daß das Bild in jener ersten Fassung (L. 363) räumlich gar nicht auszudenken gewesen wäre. Nur in der Fläche ist diese Figurenverteilung möglich und nur in der flüchtigen Zeichnung, die wohl auch nur Halbfiguren hinsetzen konnte, ohne über den Verbleib des unwichtigen Restes bloßer Körperlichkeit Rechenschaft geben zu müssen. Die Köpfe waren in der Fläche (im Kreise) angeordnet, wobei dann der Körper als notwendiger Appendix wohl oder übel mitgehen muß.

Die leeren Flächen nun verschwinden, und wie durch das Herausnehmen der Figur aus dem formalen Zusammenhang der Bewegung

---

[1]) Ob etwa die jetzt fehlende Stifterin zusammen mit den ebenfalls fehlenden Heiligen auf Flügelbildern untergebracht werden sollte? Doch läßt sich das besonders mit der kreisförmig geschlossenen mehrstöckigen Komposition von L. 363 schlecht vereinigen. Alle Vermutungen bleiben hier unsicher, solange wir über den Auftrag und die Stifterin nichts wissen.

und zugleich durch das Hinzufügen des Gegenmotivs der Eindruck der Willenskraft der Persönlichkeit gesteigert wird, mag besonders an der Gestalt der Katharina erkannt werden. Die Madonna erscheint



Abb. 24. Entwurf für ein Altarbild. Vierte Fassung, 1522 (Bonnat, Paris, L. 362).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

eingeengt durch die großen Figuren, die sie umdrängen und überragen — ich verzichte auf eine weitere Analyse und bitte nur noch den Leser, von diesem Schlußpunkt der Entwicklung aus noch einmal zurück-

zublicken zu der majestätischen Pracht und Schönheit, in der das Bild der Madonna am Anfang dieser Reihe als Krönung eines reichen freien Lebens erschien. Es ist viel, von der formalen Schönheit so ziemlich alles verloren, und was dafür gewonnen ist, kommt in den flüchtigen Skizzen kaum zur Geltung und scheint außerdem in dem vielfigurigen Repräsentationsbild kaum am Platze. Aber in diesen hart brechenden Linien, in dieser Teilnahmlosigkeit gegenüber der rein formalen Bilderscheinung ist doch der Weg zu der großartigen Wucht der Apostelbilder gewiesen. Die große, nur formal zu bewältigende Bildkomposition des Altarbildes liegt freilich nicht auf diesem Wege, sie bleibt am Wegrand liegen — ebenso wie das Bild der Madonna.

VI. Das Ende des Dürerschen Marienbildes.

Der Ausgangspunkt für die zuletzt behandelten großen, aber nicht über die Skizze hinausgediehenen Darstellungen der thronenden Madonna mit Heiligen lag für die Madonna selbst vor der niederländischen Reise, in derjenigen Epoche, die in innerer und äußerer Beziehung zum Humanismus italienische oder — um nicht mißverstanden zu werden — mit der italienischen Kunst zusammenhängende formale Tendenzen emporgetrieben hatte. Die schöne, festliche Größe der Erscheinung — es stand einem solchen Marienbilde wohl an, wenn es zum prächtig inszenierten Altarbilde erweitert wurde. Diese Erweiterung nun war mit Hilfe derjenigen Ergebnisse vollzogen worden, die einen wesentlichen Teil der Bedeutung der niederländischen Reise bezeichneten: große, mit stärkster persönlicher Energie gesättigte Charakterstudien, die sämtlich noch in den Niederlanden oder kurz nachher gezeichnet worden waren. Die Kraft der Persönlichkeit hatte dann die formale Schönheit aufgesogen, zerstört.

Je mehr diese Entwicklung sich durchsetzte, desto unbehaglicher, fremdartiger mußte die Lage für die Madonna werden. In weicher Schönheit war sie gekommen, um als ihr selbstverständliches Recht den Thron einzunehmen inmitten all der ernsten und doch verehrungsvoll ihr dienenden Großartigkeit, deren Wogen sie emporzutragen schienen. Aber dann wird es still und hart und trotzig um sie herum, wortlose Strenge bemächtigt sich der Herrschaft. Auch für die Madonna selbst kann man es nun verfolgen, wie ihr die Leichtigkeit der schönen Erscheinung dahinschwindet — nicht freilich an eigentlichen Marienbildern, da diese nun überhaupt fehlen, sondern an einer Zeichnung der Anbetung der heiligen drei Könige von 1524 in der Albertina (L. 584 = Alb. 305). Sie zeigt die Auffassung der Maria

mit dem Kinde in gleicher Weise verändert, wie die Auffassung des Bildganzen.

Es liegt nahe, zum Vergleich die Zeichnung von 1521 (L. 343) heranzuziehen, die zwar nicht die Anbetung der Könige, aber doch eine ganz ähnliche Szene darstellte — Maria mit dem Kinde, verehrt von einer knieenden, einer stehenden und einer herantretenden Figur, dazu der heilige Joseph. Alles, was diese Zeichnung an freier Schönheit der Bilderscheinung gab, ist verschwunden; statt der ganz eigenartigen Massenverteilung wieder die größere Gleichmäßigkeit der üblichen Komposition. Das Breitformat ist geblieben, aber es vermag nicht mehr, aus sich heraus in breitem Emporschwingen das Leben der Gestalten zu schaffen. Zwischen den engen Steillinien der Architektur — doppelt eng durch die starke Verkürzung und die kleine Fensteröffnung, durch das Einschneiden in den Erdboden — steigt in steilem, strengem Umriß die Gruppe von Mutter und Kind empor, überhöht durch die hinzugenommene Gestalt Josephs. Und nun diese Mutter Gottes eine einfache stille Frau, tief eingehüllt in das Kopftuch, auf dem Schoß das Christkind, ein kleines, eng umwickeltes Päckchen, aus dem nur das Gesicht hervorkommt. Die echteste Schlichtheit der Empfindung verbindet sich mit der Größe der Einfachheit — weit ab von der Schönheit der Himmelskönigin, aber fast ebensoweit ab von jenem Emportreiben des einfachen Motivs zur fast pathetischen Wucht, wie es etwa in der Maria mit dem Wickelkind von 1520 gegeben war. Vielleicht hat Dürer das Thema der Mutter mit dem Kinde seit dem Stich von 1503 niemals in gleicher Reinheit und Innigkeit erfaßt wie hier, freilich nun ohne die Sonnigkeit mütterlichen Glücks, umschattet von gehaltenem Ernst. Auf die Gestaltung der Königsgruppe ist hier nicht weiter einzugehen, der Betrachter wird das Sorgsame und Innige dieser Bewegungen empfinden, und am einfachsten macht wohl ein Vergleich des knieenden Königs mit jener knieenden Katharina, deren Stammbaum bis zu dem Rosenkranzfest zurückführt, klar, wie unitalienisch und wieviel inhaltsreicher, reicher an psychischen Werten die Bewegung geworden ist. Im ganzen wohl ein Verlust an fließender Schönheit der formalen Erscheinung, aber dafür und deshalb der allerreichste Gewinn an innerem Leben. Es braucht nicht wiederholt zu werden, wie die Entwicklung jener Altarbild-Entwürfe von 1521/22 sich diesem Gange einfügt:

der Übergang von der Breitenausdehnung zum Empordrängen, von der niedrigen Dreiecksgruppe zu der Einspannung in strenge Vertikalen, das Verschwinden der formalen Schönheit, all das sind ja nur Einzelmomente dieser Entwicklung.



Abb. 25. Anbetung der heiligen drei Könige, 1524 (Albertina, L. 584 — Alb. 305).

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

Natürlich aber beschränkt sich jenes Schauspiel nicht auf das Marienbild, und wenigstens ein paar Beispiele aus anderen Gebieten der Dürerschen Kunst mögen noch genannt sein, um das Bild dieser Entwicklung eindringlicher machen zu können. So zeigt ein Vergleich der Gethsemane-Darstellungen von 1521 und 1524 (L. 199 und 200)

für den ganzen Zeitraum dieselbe Weiterführung der formalen Komposition des Breitbildes, und dasselbe ergeben für das Jahr 1521 in der Durchbildung eines im ganzen festgehaltenen Entwurfes zwei Zeichnungen der Grabtragung (L. 198 und 86). Es ist das Schauspiel nicht des Weiterbildens, sondern des Stillestellens der Komposition: erst ein ganz freies und neues Erfassen des Themas, neue Kombinationen formaler Möglichkeiten, verbunden mit starker Breitenentwicklung des Bildlebens, dann wieder die Rückkehr zur üblichen oder doch wenigstens regelmäßigeren Anordnung und zur größeren Enge und Steilheit.[1]) Die formale Bildidee stirbt als solche ab.

Und nun ist damit auch das Marienbild überhaupt verschwunden. Natürlich nicht so, daß Dürer überhaupt nichts Derartiges mehr gezeichnet hätte — eine so festgewurzelte Bildvorstellung wie die der Madonna kann nicht mit einem Schlage spurlos verschwinden. So zählt das Dürer-Werk für das Jahr 1526 sogar drei Darstellungen der Maria mit dem Kinde auf: ein Gemälde, einen Holzschnitt und eine Zeichnung. Aber das Madonnengemälde der Uffizien bringt keinen wesentlich neuen Zug etwa gegenüber dem Augsburger Bild von 1516, wenn auch der Bildausschnitt größer geworden, der Kopf aus seiner Alleinherrschaft verdrängt und der konstruierten Schönheit das Strahlende genommen ist; möglich sogar, daß es schon früher, vor 1523, begonnen war.[2]) Noch weniger ist bei dem Holzschnitt der heiligen Familie (B. 98) als Eigentum der Dürerschen Spätkunst zu erkennen. Die Gesamterscheinung schließt an die Zeit von 1518—20 an, wenn auch in dem geringen Schnitt das Leuchten der Erscheinung nicht herauskommt. Überhaupt aber wird man Dürer selbst unmöglich für die Marienfigur mit den ganz verunglückten Proportionen und dem kleinlich zerstückten Gewand verantwortlich machen wollen

[1]) Bei den Grabtragungen L. 86 sicher die spätere (ausführliche) Redaktion. Vgl. die architektonisch strenge und enge Abgrenzung der einen Bildhälfte, die Teilung der Bildweite, mit Alb. 305. — Bei L. 200 besonders wichtig das enge Hindurchwinden des Bildraums nach der Ferne hin. Auch die Darstellungen der Kreuztragung von 1520 in Florenz (Phot. Braun) wären zu nennen.

[2]) So Justi, Konstruierte Figuren, S. 53, Anm. 65. Als Grund: daß das Konstruktionsschema vor 1523 gehört. Doch schränkt Justi selbst die hierin liegende Beweiskraft ein, da wohl auch das frühere neben dem späteren Schema noch einhergehen könne. Das Bild hat nach Thausing „durch Reibung und Übermalung sehr gelitten". — Noch schlechter steht es mit dem von Justi (ebenda) als original aufgeführten und in die Nähe des Uffizienbildes zu verweisenden Gemälde der Sammlung Weber in Hamburg.

und nur in dem Joseph, wenigstens der Gesamtanlage nach, einen Zeitgenossen der Münchener Apostel erkennen — die nur in dieser Zeit und wohl auch nur Dürer selbst mögliche Fortbildung des von der heiligen Familie mit der Heuschrecke an über das Schneidenadelblatt von 1513 hin zu verfolgenden Motivs. So bleibt eigentlich nur die Bonnat'sche Zeichnung (L. 370), die an das Gemälde der Uffizien erinnert, ohne daß man im übrigen viel von dem Blatt zu sagen wüßte.[1]) In der künstlerischen Leistung dieser letzten Jahre des Dürerschen Schaffens scheidet das Marienbild völlig aus.

Es wurde schon mehrfach darauf hingewiesen und ließ sich an den Altarbild-Entwürfen noch im besondern nachweisen, wie zur Erklärung jener einen Linie das Auslaufen der Gesamtentwicklung dieser Jahre in den Münchener Apostelbildern herangezogen werden muß. Man kann diese Entwicklung schließlich doch nur dann verstehen, wenn man nicht von dem formalen Problem der Bildschönheit, sondern von der Herrschaft sittlicher Kräfte im allgemein seelischen Leben ausgeht. Auch für den Künstler ist der Sehakt, das Erwachen der sinnlichen Form nur der Teil eines allgemeinen psychischen Erlebnisses, dessen besondere Art und dessen besondere Bedürfnisse überhaupt erst über sein Verhältnis zur „Form“ entscheiden. Was sich dort in diesen mächtigen Linien emporreckt, das soll und kann gar nicht an sich innerlich in der Form menschlicher Bewegung nacherlebt werden — die Linien bekommen sofort, sowie man in ihnen den lebendigen Körper zu empfinden verlangt, etwas Abstraktes, Leeres —, sondern es ist ein Appell an das Erleben der Willensimpulse, die sich in Bewegungsenergie umsetzen, ohne doch selbst als bloße Bewegung gefaßt werden zu können. Wir spüren die Kraft der Hand, die diese Linien zieht, nicht die Kraft der Körperlichkeit, die von ihnen angedeutet wird. So stellen die Apostelbilder denn auch trotz ihrer Fülle an Kontrasten kein Schaffen und Erleben

[1]) Die Zweifel von Zucker (Dürer, 1900, S. 152) und sein Gedanke an eine fremde Vorlage jedoch nicht zu begründen. Ob vielleicht z. T. von fremder Hand berührt? — Die Verbindung der sitzenden Maria mit dem Halbmond schon, wenn auch formal anders, bei dem Titelblatt des Marienlebens.

plastischen Reichtums dar, ihre Entstehung zeigt, wie sie nicht von der interessanten Verflechtung plastischer Motive ausgehen, sondern von der Einzelfigur, und auch bei dieser nicht von dem Körper, sondern von dem zur Monumentalität gesteigerten Linienzug des Gewandes. Man kann auch hier nur sagen, daß die Größe nicht in dem körperlichen Leben, sondern in der grandiosen Einfachheit liegt, mit der seine Äußerungen als selbstverständlich übertönt, nur ein paar Orientierungspunkte gegeben werden und nur der Antrieb psychischer Energie zu bildlichem Ausdruck gelangt. Ebenfalls die Entstehung der Bilder zeigt dann, wie erst nachträglich die Kontraste hinzukommen, in den Figuren selbst[1]) wie in den hinzugefügten Köpfen. Denn mehr als Köpfe werden doch nicht eigentlich hinzugefügt — ebenso wie bei den Altarbild-Entwürfen — auch jetzt fassen die Tafeln nur je eine Figur, und kontrastiert wird — ich verweise auch hier auf bereits Gesagtes — nicht das Leben der Gelenke, sondern das Brechen und Biegen der Flächenansichten mit der Supposition der darin sich aussprechenden besonderen Willensenergie.

Daß mit diesen Hauptstücken Dürerscher Kunst — bei denen schon allein die einfache Vergrößerung vom kleinen Stich bis über Lebensgröße eine künstlerische Tat allerersten Ranges bedeutet, wie sie kein anderer gewagt hätte — nicht ein willkürlicher Zielpunkt für die Spätkunst Dürers aufgestellt ist, liegt in der Sache selbst. Doch mag es uns durch einen Blick auf die Porträts bestätigt werden. Auch bei ihnen ist das, was ihren Inhalt und Wert ausmacht, die Kraft und nicht die Form, die Energie nicht nur des Blickes, sondern ganz ebenso der Linien des Haares, des Mundes. Es ist offenkundig, wie Dürers Anteil und Fähigkeiten erlahmen, wenn er, wie bei dem Erasmus-Stich, sich mit der bloßen Feinheit des Gelehrtenkopfes abfinden soll, wie seine Gestaltungskraft sich belebt, wenn er einen Mann wie jenen Imhof mit seiner finsteren Geschlossenheit oder einen Varnbüler oder Holzschuher mit ihrer sieghaften Energie in den engen Bildrahmen hineinzuzwingen hat. Er spricht nicht in den majestätisch strömenden Perioden des Latinisten, es ist ein Ringen nach dem Ausdruck innersten Fühlens und innerster Überzeugung, das die Worte ungeglättet, ohne die schmeichelnde Fülle der Form, aber

[1]) Vgl. den Philippus-Stich B. 46.

mit der stählernen Konsistenz tiefster Echtheit des Empfindens dahinstößt.

Es ist die Sprache der Reformation. Die Sprache jener großen Erschütterung des allgemeinen geistigen Lebens, in der das Gewissen der Nation hervorbricht, in der die spöttische Selbstzufriedenheit und der heitere Glanz humanistischer Bildung dem Menschen nicht mehr genügen. Wir wissen, wie sehr Dürer an diesen Kämpfen um die tiefsten Fragen menschlichen Lebens Anteil nahm. Es scheint, daß gerade auch die niederländische Reise seine Beziehungen zu den neuen lutherischen Ideen bedeutend förderte,[1]) und es ist sicher, daß man bei all der Frische und Buntheit der Eindrücke eine sehr ernste Unterströmung annehmen muß, die in dem bekannten Klageruf über Luthers rätselhaftes Verschwinden mit fast überraschender Heftigkeit hervorbricht. Nach der Rückkehr in die Heimat müssen dann die religiösen Fragen zugleich stetiger und intensiver an ihn herangetreten sein, wie ja auch gerade in Nürnberg lange vor der offiziellen Einführung der Reformation (1525) die lebhafteste religiöse Bewegung emporschlug. Es ist bekannt, wie in Dürers unmittelbarer künstlerischer Umgebung sich die radikalsten Ideen festsetzten. Auf die litterarischen Zeugnisse für Dürers Stellung zur Reformation ist nicht weiter einzugehen. Es wäre schließlich gleichgültig, wie Dürer in seinen letzten Jahren als Mensch der Reformation Luthers gegenüberstand — denn seine weltgeschichtliche Bedeutung liegt nicht nach der Seite des religiösen, sondern des künstlerischen Lebens der Menschheit —, wenn nicht in jenem denn doch sich unter der Erde die Kräfte sammelten, von denen dann bis zur Krone des Baumes das Grünen und Atmen des Lebens abhängt. Dies selbst aber und nicht nur das unterirdische Kräftespiel soll uns die Kunstgeschichte aufweisen: nicht nur die Unterschriften der Apostelbilder, sondern vor allem diese selbst muß man befragen, wenn man hier die Antwort finden will.

Da aber kann nach den obigen Ausführungen und wohl nach allem Bisherigen kein Zweifel sein, daß er der Künstler der Reformation ist, derjenige, in dessen künstlerischer Lebensarbeit sich die notwendige Analogie zu dem bietet, was die Reformation auf dem

[1]) Hierüber interessante Ausführungen von Kalkoff, zuletzt Repert. XXVII, 1904, S. 346 ff.

Gebiete des religiösen Lebens leistete; derjenige auch, der, nachdem er seine Kunst zu dieser Stufe der Leistungsfähigkeit formalen Könnens erhoben hat, in sie nun auch den vollen bildlichen Ausdruck des Lebensgehaltes der deutschen Reformation hineinleitet. Denn in ihr ist nur das, was in Dürers Kunst selbst von Anbeginn lebt, zum Siege gelangt. Es war Dürers Leistung, daß er als erster mit Hilfe der italienischen Kunst und dann weiter in unablässigem, selbständigem Fortarbeiten den „rechten Grund" für eine Kunst legte, die den neuen Ansprüchen an Bildrealität und Bildausdruck genügen konnte, aber es ist das, was ihn zum Zeitgenossen und mehr noch, zum Genossen der Reformation und ihres Kämpfens macht, daß er dabei doch immer wieder das Hervorwachsen aus dem alten, festen Boden nationaler, von innen her schaffender Kunstauffassung nicht verleugnet. Das rein Formale war für ihn Arbeit — wie schwere Arbeit, das zeigen seine Proportionsstudien und seine unzähligen Äußerungen darüber, wieviel „Fleiß, Mühe und Arbeit" zur Kunst gehöre; man denkt wohl daran, wie Luther um sein Deutsch hat „schwitzen und sich ängsten müssen". Es gibt für Dürer kein Genügen an der bloßen Form, die nicht von innerem Kämpfen durchdrungen wäre. Er ist, mochte es auch jeweilen so scheinen, kein Italiener geworden, und wir haben es im einzelnen verfolgt, wie er immer wieder abbiegt und abbricht von dem Eingehen auf die fremde Bildschönheit. Und so nun auch in diesen letzten Jahren: die Apostelbilder, die großen Einzelfiguren als Charaktertypen sind — wenn sie auch nur möglich sind auf dem Grunde der neuen, von Italien berührten Kunstweise — doch keine „modernen" Bildaufgaben, sondern greifen weit in das Suchen und Drängen vergangener Generationen zurück. Es ist die Vollendung jenes Drängens nach einem großen, starken Emporsteigen einheitlich zusammengefaßter Innerlichkeit im Leben des Bildes, die Vollendung der immanenten Kraft der Dürerschen Linie, die nicht aufgehen kann im Dienst der Form. Es ist das Verhältnis der Reformation zu den Kräften der humanistischen Kultur, die jene nicht ablehnt, sondern vielfach zustimmend benutzt und weiterführt, aber doch nur, um den großen Bau der neuen Sittlichkeit und menschlichen Bildung fester und freier ausgestalten zu können. Wohl wahr, daß in diesen Dingen für uns viel Fremdartiges liegt, und ebenso, daß für die formale Bildkultur, die wiederum von dem

trotzigen Eigenwillen gesprengt worden war, noch viel an völliger Freiheit fehlte. So geht denn auch die Führung der deutschen Kunst an eine neue Generation über, als deren ideeller Führer Holbein anzusehen ist. Mit dem von ihr erstrebten Einleben in italienisch-formale Schönheit, die nun etwa ein Jahrhundert der deutschen Kunstgeschichte beherrscht, geht, so notwendig es war, der Kunst der Zusammenhang mit der vorhergehenden Entwicklung und mit der Seele des Volkes verloren, Artistentum und höfisch unnationale Kultur gehen zusammen, formenstolzes Fachkünstlertum, wie auf der anderen Seite des deutschen Lebens verbohrtes Theologenwesen — beides gleich unerfreuliche und gleich notwendige Erscheinungen. Es ist die Größe der Persönlichkeit Dürers, daß er sich anstemmt gegen das fessellose Dahinjagen eines Geistes, dem in seiner Eile der Boden unter den Füßen zu schwanken beginnt. So erscheint er wohl als der Zurückgebliebene, Unelegante, dem sich die Form unter den Händen verknöchert, statt in voller Beweglichkeit emporzuschwellen. Werke wie die Apostelbilder erscheinen fast mehr wie der Abschluß denn als der Beginn einer Epoche — es steckt zuviel von allerpersönlichster Kraft darin, als daß sie sich vererben könnte. Es sind die eisernen Klammern, in denen Altes und Neues ineinander geschmiedet erscheint — die gleichmäßige Entwicklung der Zeit geht scheu an solchen Dingen vorüber, die über das gewöhnliche Menschenmaß emporragen. Und doch ist im tiefsten Grunde diese Kunst „moderner“ — wenn ich nunmehr das Fremdwort zur Bezeichnung dessen anwenden darf, worin doch gerade das deutscheste Leben sich ausspricht — als alles rings um sie herum und nach ihr.

Es bedarf kaum noch der Begründung, daß bei dem Aufstieg zu dieser stolzen Höhe des Menschentums das Marienbild zurückbleibt. Es mußte dem Dürer der Reformationszeit als klein und nichtig erscheinen. Es mögen auch direkte Gründe aus dem Sondergebiet des religiösen Lebens auf das religiöse Bildthema hinübergewirkt haben, und für das Verschwinden der Altarbildentwürfe könnte man recht wohl an die Erklärung denken, daß diese Monumentalaufgabe der spätmittelalterlichen Kirche von selbst rechtsungültig wurde, indem die Kirche selbst als der eigentliche Auftraggeber ins Grab sank; es mochte in Nürnberg in diesen Jahren kaum noch ein Platz dafür gefunden werden, in den Jahren, wo bereits der

Bildersturm begann. Noch sicherer ist anzunehmen, daß die veränderte Wertung der dogmatischen Vorstellungen nicht ohne Einfluß auf das Zurücktreten des Marienbildes gewesen ist. Aber einmal war ja noch alles im Schwanken, und so wissen wir auch von Dürer selbst, daß er in diesen Jahren zwar die Auswüchse des Marienkultus aufs schärfste geißelte, selbst aber kaum die Verehrung der „werten Mutter“ Christi aufgeben wollte.[1]) Man würde zudem die unmittelbare Bedeutung des theologischen Dogmas für die Kunst überschätzen, wenn man erwartete, daß ein altgewohntes, dankbares und immer noch populäres Thema nun einfach verschwinden sollte, weil es in seinem dogmatischen Gehalt nicht mehr die gleiche Wertschätzung genoß; war doch gerade die Gleichgültigkeit gegen den kirchlich-dogmatischen Inhalt die Voraussetzung für das Dürersche Marienbild, und hat man doch mit Recht darauf hingewiesen, daß noch bis in die späteste Zeit hinein der protestantische Hofmaler seine Madonnenbilder fabrizierte. Immerhin dürfte es mit diesen speziellen Fragen des religiösen Lebens zusammenhängen, daß nach dem Aufgeben des großen Marienbildes der Plan einer Kreuzigung seine Stelle einnahm.

Aber die Entscheidung liegt nicht in solchen Einzelpunkten, sondern in dem Gesamtcharakter der Epoche. Nicht das Dogma, sondern die in reformatorischem Sinne veränderte Auffassung von Leben und Kunst entscheidet. Es war nichts mehr mit dem Glauben der Renaissance an die seligmachende Schönheit der äußeren Erscheinung, und so fällt die letzte große Lösung des Madonnenthemas dahin. Aber auch in den andern möglichen Fassungen, die früher (1520) und jetzt (1524) gefunden wurden, in der schweren Monumentalisierung der Schlichtheit und dem stillen Ernst der Mütterlichkeit, war das Marienbild für diese Zeit nicht mehr zu retten; in jener war es zu dumpf, in dieser gar zu leise. Das Thema von Mutter und Kind gehört nicht hinein in den Kampf, der männliche Kraft und männlichen Willen erfordert, der nach der großen Stehfigur und der großen Linie, nach der Charakterfigur, nicht nach dem Idyll verlangt. Die Bildvorstellung der Madonna insgesamt hat ihre Existenzmöglichkeit verloren, denn in keiner Weise ist ihr erreichbar, was Dürer in dieser Zeit am höchsten erscheinen mußte: das Blitzen des Auges

[1]) Vgl. die Notiz Dürers von 1523 auf einem Holzschnitt der schönen Maria von Regensburg, Lange-Fuhse S. 381.

und das gewaltige Strecken der Linie, aus deren Energie die Größe der Form hervorwächst. In dem vollen Ausatmen der sittlichen Kraft der Nation erlischt das Marienbild der Dürerschen Kunst.

Es sind die großen Wandelungen im Leben der Menschheit, die auch Leben und Schicksale ihrer Kunst bestimmen. In der Veränderung der allgemeinen Existenzbedingungen für den Einzelnen und des ihm von der Gesamtheit überlieferten Vorstellungsmaterials muß auch das Einzelleben auf neuen Grundlagen und mit neuen Zielen sich aufbauen: alte Bilder müssen sich trüben, verblassen, verschwinden, neue mit immer wachsender Intensität hervortreten — bis zuletzt das ganze Leben erfüllt scheint von neuem Geiste, in doch stets kontinuierlicher, nie abbrechender Fortentwicklung des einmal Gewesenen.

Die Kunst kann sich nicht wehren gegen diesen Strom des allgemeinen historischen Lebensprozesses, der sie unwiderstehlich mit sich fortreißt, alle wie für die Ewigkeit errichteten Bollwerke ihres augenblicklichen Bestandes niederbricht und in bisher nicht beachteten Niederungen neues Leben erstehen läßt. Alle so fest begründeten Gesetze der Kunstschönheit werden zertreten von der Macht lebendiger Wirklichkeit, die nun eben andere psychische Eindrücke verlangt, als jene waren, die in ihrer an sich ja notwendigen Verbindung mit gewissen Kunstformen die „Ewigkeit“ jener Gesetze garantierten — solange sie eben selbst lebenskräftig waren. Die großen Epochen des allgemein-geschichtlichen Lebens bezeichnen zugleich diejenigen der Kunst: sie muß ihm folgen und die Fäden suchen, die es ihr möglich machen, im Gesamtleben des Menschen etwas zu bedeuten. Diejenigen seelischen Vorgänge, in denen Inhalt und Zweck des Lebens überhaupt, in denen Pflicht und Hoffnung des Menschendaseins sich zusammendrängen, haben die Entscheidung, und es bedarf besonderer Bedingungen, um diejenigen Kräfte, die zur Lebensleistung drängen, zurücktreten zu lassen hinter denen, die in der Lebensgestaltung ihr Höchstes sehen — wonach dann Bedeutung und Aufgaben der Kunst innerhalb des Gesamtlebens sich wandeln.

Die vorliegenden Untersuchungen wollten den Gang eines Themas der bildenden Kunst in den Zeiten verfolgen, in denen eine gewaltige Revision der Gesetze menschlichen Lebens vor sich ging. Ein Thema, geschaffen in den Zeiten, in denen der Mensch der Hilfe sichtbarer göttlicher Gestalten bedurfte, um in der unendlichen Leere der Welt den Punkt zu finden, auf den er hoffend, sehnend, strebend seine Blicke gerichtet hielt. Es war die erste Aufgabe aller Kunst, das Auge zu diesem Jenseitigen emporzuführen — weit unter ihm das irdische Geschehen, ein Rauch, der dahinflatterte, um sich dort oben zu Schattengestalten zusammenzuschieben, die nur für das geistige Auge Realität besitzen. Eine Kunst der Andeutung, der Abstraktion, der Linie. Aber stufenweise vorrückend schließt sich die Welt der Wirklichkeit immer fester um den Menschen, der ihr nicht mehr entrinnen darf, der gebunden wird an die Tätigkeit dieser Welt und in sich selbst gewiesen wird, wenn er über sich hinaus will. Und so bekommt die Kunst einen andern Wert: von dieser Erde soll sie uns sprechen und davon, wie sie in menschlichem Erleben sich wiederspiegelt. Indem die Welt selbst etwas wird, was von dem einzelnen im Leben gestaltet werden muß, wird auch das Bild zum Individuum, das eben als Bild, als ein in sich geeinigter und in sich berechtigter besonderer Ausschnitt menschlichen Erlebens der Welt erscheint. Das Bild in unserm Sinne, das in sich selbst seinen Wert hat, beginnt.

Kein plötzlicher Bruch — nicht Zerstörung, sondern „Reformation" der Kirche; vorher eine Periode der Zersetzung, in der die Kräfte sich bilden, die dann um den endlich gefundenen Kernpunkt des neuen Lebens zusammenschießen. Und so ist auch die Entwicklung der Dürerschen Kunst und nun im besondern ihres Marienbildes durchaus bedingt durch diese Mischung von Altem und Neuem. Als Grundlage das Thema der mittelalterlichen Kirche: die göttliche Mutter des Erlösers. Daher, nicht aus menschlichem Nacherleben menschlichen Geschehens, die Form des Bildes: große Figuren als alleiniger Bildinhalt, dem alles andere sich unterzuordnen hat. Diese Form bleibt, sowie für den Schaffensvorgang doch immer noch die fertige Vorstellung der Madonna die Herrschaft behält: nicht ein Bild um seiner selbst willen. Aber in dieser Form nun doch frisches, von ihr unabhängiges Leben. Schon die Art der Aufnahme des Bildes beim Betrachter ist nicht mehr dieselbe: das Verlangen nach

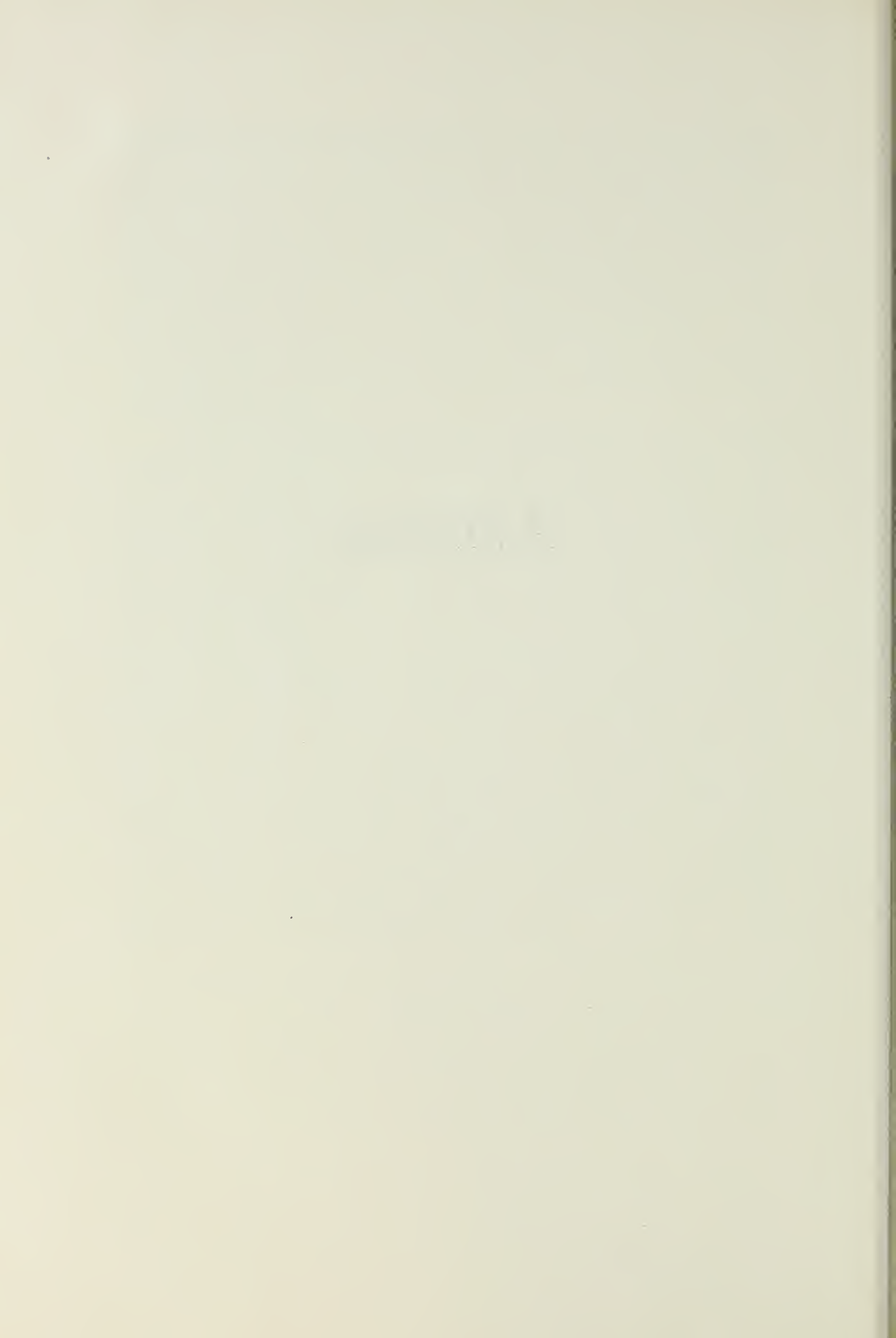
künstlerischer Delikatesse spült schon über den Gedanken an Erhöhung des Göttlichen hinweg. Es ist ein Blatt Papier, dem die Hand des Künstlers beinahe mehr seinen Wert verleiht als die damit verbundenen vorstellungsmäßigen Ambitionen. Und damit zusammengehend soll nun das Bild erhalten, woran es selbst, seiner Gesamtform und seinem ursprünglichen Inhalt nach, doch gar nicht denkt: menschlichen Inhalt, das Leben der Mutter mit dem Kinde. Der Körper hat da nicht viel zu bedeuten, aus ihm kann nicht viel von jenem Leben gewonnen werden, und es ist charakteristisch für das Dürersche Marienbild, wie arm es ist an formalen Problemen der Fügung körperlicher Bewegung. Ein Schema figuraler Anordnung genügt eigentlich der ganzen Entwicklung: Maria sitzend — auch in der besondern Art des Sitzens fast stationär —, auf ihrem Schoße das Kind. Reichtum und Fülle, in denen dies Marienbild alles im 15. Jahrhundert Geleistete weit überragt, liegen nicht in der Aufstellung und Lösung neuer Probleme der Bewegung — sie sind nur Hilfen, nicht Ziele der Entwicklung —, sondern in der Zusammenfassung und Tiefe des seelischen Ausdruckslebens: darin, wie das heitere Glück, ein trüber Ernst, eine ahnungsschwere regungslose Stille sich über die Gesamtstimmung ausbreiten. Die Form gibt dabei die notwendige Supposition der irdischen Realität, aber andere, in der festen Form körperlicher Lebensvorgänge nicht faßbare Kräfte können ihr erst ihren eigentlichen Bildwert verleihen.

Über jene sich gleichbleibenden Elemente der Bildauffassung im ganzen legen sich schichtweise die besonderen Faktoren, die den verschiedenen Stadien der persönlichen Entwicklung entsprechen. Es ist nicht nochmals zu wiederholen, wie diese Entwicklung im einzelnen verläuft, wie fremde Fäden in das Gewebe Dürerscher Kunst sich hineinflechten, wie die einzelnen Epochen der Entwicklung sich ihre eignen Ziele suchen, wie nach leuchtendem Emporblühen auf einmal alles versinkt. Es ist im wesentlichen ein Eindringen zweier Strömungen in die alte Bildform: einmal die plastisch-formale, von Italien herkommend, hinzielend auf die Sättigung des Bildes mit der Realität irdischer Form und in diesem Sinne dem Dürerschen Marienbilde dienstbar gemacht, während die Schönheit dieser Art der Lebensäußerung nicht aufgenommen oder doch immer wieder von den inneren Kräften des Bildes aufgesogen und vernichtet wird. Drei Etappen be-

zeichnen diesen Vorgang, anschließend an die Jahre 1500, 1506 und 1515. Und dann als Zweites das Hindrängen auf inneres Erleben des Menschlichen im Bilde, die eigentlich deutsche Richtung Dürerscher Kunst, die doch immer wieder das Fremde in sich aufnimmt, ebenfalls in drei großen Formulierungen verschiedener innerer Lebensmöglichkeiten kulminierend, die an jene Vorstöße Italiens anschließen: 1503, 1514 und 1520. Und dann unter dem verheißungsvollen Reichtum der niederländischen Reise das plötzliche Ende, indem, nicht minder drängend als in den gotischen Domen, aber nun in gefaßter irdischer Kraft, der mächtige Lebensinhalt der ganzen großen Persönlichkeit emporsteigt.

Es ist bedeutungsvoll, daß das Marienbild gerade da zurückbleiben muß, wo sich die Dürersche Kunst am vollsten entfaltet. Wir werden es auch sonst nicht in den Vordergrund der Dürerschen Entwicklung schieben dürfen, und was Dürer auf andern Gebieten seines künstlerischen Schaffens gelungen ist: in fortschreitender Arbeit Typen zu schaffen, in denen der Inhalt seiner Epoche und seines Lebens zusammengefaßt erscheint, wie für die Charakterfigur, das Porträt, den Christuskopf, das ist auf dem Gebiete des Marienbildes von ihm nicht erreicht worden. Doch wohl eben deshalb, weil in jenem keine typische Teilerscheinung des eigentlichen Lebens der Epoche erkannt werden darf. Nur eine Menge von Ansätzen, kein allseitiges Vollenden. Es braucht nicht mehr gesagt zu werden, daß die Richtung, nach der dies Streben der Durchgestaltung auch des Marienbildes weist, in der germanisch-protestantischen Kultur und Kunst der kommenden Zeiten liegt, daß Dürer und nicht das italienisierte Künstlervolk, das zuletzt bereits um ihn herum emporwuchs, die nationale Entwicklung ahnen läßt, daß es von ihm aus auch für das Marienbild hinübergeht zu der Kunst Rembrandts. Aber wie weit noch bis dahin! Ein Anfang, nicht ein Abschluß der Entwicklung.

Anhang.



Anhang I. Die Marien-Zeichnungen aus der Zeit der Wanderschaft.

Für die Datierung der Werke aus den Wanderjahren ist als einziger fester Punkt das Jahr 1493 gegeben, dieses aber dreifach festgelegt: durch das Selbstbildnis der Sammlung Felix, das Christuskind der Albertina (Alb. 323 = L. 450) und die Zeichnung der nackten Frau (L. 345, Bonnat). Für die Zeit zwischen 1489 und 1493 hat man dann nur die größere oder geringere Annäherung an einen der beiden Pole als Mittel, eine ungefähre Jahreszahl angeben zu können.

Das Erlanger Selbstbildnis auf der Rückseite von L. 430 (L. 429) scheint mir nun nach genauer Formvergleichung mit dem Bilde der Sammlung Felix, wie auch nach dem Vergleich der zeichnerischen Behandlung mit der des Frauenaktes, entweder ebenfalls in das Jahr 1493 oder doch ganz nahe heran zu gehören (so auch Montagu Peartree, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XXV, 1904, S. 120 f.; Friedländer, Repert. XIX, S. 18: „etwa 1491" für Vorder- und Rückseite; Lorenz: 1492. Die Datierung von v. Seidlitz auf die Zeit von 1487/88 dürfte wohl kaum noch Anhänger finden). Nun ist es an sich wahrscheinlicher, daß die (größere) Mariendarstellung dieses Erlanger Blattes zuerst gezeichnet und dann erst die freie Rückseite mit ihrer reichlich großen Papierfläche für das Selbstbildnis benutzt wurde. Vor allem aber zeigt die ganze Zeichenart von L. 430 eine frühere Stufe, als sie in dem Selbstbildnis und auch in dem Frauenakt von 1493 sich ausspricht; die Erklärung aus dem Unterschied zwischen Modell- und Phantasiezeichnung scheint mir hierfür nicht auszureichen. Man beachte z. B. die trockene und harte Behandlung der Haarlocken; ebenso

hat die Zeichnung des Gewandes noch etwas Steifliniges, wie ein Nachleben des alten, fest gezogenen Faltenwerks, und daß auch für das Zurückbleiben der Zeichnung von Gesicht und Händen gegenüber dem Selbstbildnis und dem Frauenakt die „Tradition“ statt des Modells als Grund nicht ausreicht, wird durch die Berliner Zeichnung (s. unten) bewiesen. Allzu weit wird man aber die Erlanger Marien-Zeichnung nicht zurückschieben wollen, und so kommt man für sie mit einiger Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1492 — d. h. auf das Jahr, in dem Dürer nach Kolmar kam. Das Blatt könnte also eine Folge der direkten Berührung mit der Schongauer-Schule sein, was ja mit dem künstlerischen Charakter der Zeichnung gut stimmen würde. Absolut beweisbar ist das jedoch nicht; das Blatt kann auch 1491 (kaum vorher) entstanden sein, die Beziehung zu Schongauerscher Art durch Bekanntschaft mit Stichen und Zeichnungen erklärt werden.

Es folgt, wie ich glaube, 1493 die Berliner Zeichnung aus dem Besitz von Rodrigues (= Berlin III G.). Rodrigues (Gaz. des beaux-arts, 1899, S. 220 ff.) datierte sie 1491/92, wobei er auf die richtig erkannte, stilistische Verwandtschaft mit dem Erlanger Selbstbildnis hinwies; eben hierdurch und durch die weitere Analogie des Frauenaktes werde ich auf das Jahr 1493 geführt. Man vergleiche mit dem Kopf der Frau den der Maria mit dem langgezogenen Oval und der Behandlung der Einzelformen, besonders der Augen, deren fortwährende Umrandung das Verhältnis von Höhen- und Breitenproportion schließlich ins Entgegengesetzte verkehrt. Auch hierdurch wird die Erlanger Madonna weiter zurückgeschoben. Dann auch die Hände, die ganze Art der Linienführung. Die neu publizierte Federzeichnung eines Liebespaares in der Hamburger Kunsthalle (Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XXV, 1904, S. 119 ff.) scheint mir reifer, fester und später als die Zeichnungen von 1493, und da man sie kaum aus der Zeit der Wanderjahre wird entfernen wollen, so bestätigt auch dies die Datierung der Berliner Zeichnung ins Jahr 1493.

In die Nähe dieser Berliner und der Hamburger Zeichnung, also in die letzte Zeit der Wanderschaft (1493/94), möchte endlich die Louvre-Zeichnung der von Engeln umgebenen Maria (L. 300) gehören, wobei mir die kräftigere Gewandbehandlung bereits dem Hamburger Blatt näher zu stehen scheint. Auch die Behandlung der Haarwellen der Madonna geht noch über die Formen von Berlin III G. hinaus

und findet sich in gleicher Weise bei dem Tritonenkampf von 1494 (Alb. 631; die rechte Figur). Andererseits ist doch die stilistische Ähnlichkeit mit Berlin III G. und insbesondere auch die Ähnlichkeit des Kindes mit dem Christkind der Albertina (Alb. 323) so groß, daß man kaum über das Jahr 1493, jedenfalls nicht über den Anfang des Jahres 1494 wird hinausgehen dürfen. Es ist die letzte erhaltene (oder bisher gefundene) Marienzeichnung aus der Zeit der Wanderschaft. Friedländer (Repert. XIX, 1896, S. 387) datiert ebenfalls: 1493. Lippmann spricht einmal (Jahrb. des Preuß. Kunsts. XVIII, 1897, S. 181) von der Zeit zwischen 1485 und 1489; im Text seines Dürer-Werkes bezeichnet er das Blatt als „frühe Arbeit aus den 90er Jahren". Die Datierung von Lorenz (S. 12) auf die Zeit von 1490/91, als erste dieser Marienzeichnungen, halte ich für ausgeschlossen.

Die erhaltenen drei Marienzeichnungen — zu denen wohl noch eine vierte und ein paar Skizzen hinzukommen dürften (vgl. Anhang II) — scheinen demnach nur die zweite Hälfte der Wanderschaft zu charakterisieren, die Zeit nach der Berührung mit der Schongauer-Schule. Von den beiden ersten Jahren der Wanderschaft geben sie keine Kunde.

Anhang II. Zeichnungen aus der Zeit der Wanderschaft Dürers?

Auf dem Berliner Kupferstichkabinett befindet sich in einer Dürer-Mappe die Photographie einer Zeichnung aus der Sammlung Malcolm, die in der Literatur bisher nicht beachtet zu sein scheint. Ich glaube, darin eine Zeichnung Dürers aus der Zeit der Wanderschaft, etwa gleichzeitig mit der Berliner Zeichnung (Berlin III G.) und in Beziehung zur heiligen Familie mit den 3 Hasen erkennen zu müssen. Von einer Aufnahme des Blattes in den Text habe ich abgesehen, da ich einmal nicht das Original, sondern nur die (recht gute) Photographie kenne, und da mir ferner der Boden für solche Attributionen von Jugendzeichnungen Dürers im allgemeinen noch nicht genügend gesichert scheint, als daß ich eine für jeden unbedingt zwingende Entscheidung für möglich hielte.

Es ist die Darstellung einer heiligen Familie, bezeichnet links in, wie es scheint, anderer, hellerer Tinte mit dem verdächtigen Monogramm, bei dem das D in den Querbalken des A eingehängt ist (in ganz gleichem Duktus wie bei L. 336, vgl. Anhang VIII); es bliebe, wenn man dies Monogramm für Dürer halten wollte, nur der Ausweg, daß er es später einmal hinzugesetzt hätte — was wenig glaublich ist. Maria sitzt vorn links auf einer Rasenbank, auf ihrem Schoße das nackte Kind, das in lebhafter Bewegung mit der linken Hand nach einer Blume greift, die Joseph ihm hinreicht. Also das Motiv von Berlin III G. mit anderer Rollenverteilung. Joseph ist aufgestanden und scheint weggehen zu wollen, wendet sich aber noch einmal mit der Blume in der Hand zurück — eine Auffassung dieser Figur, die in der Mitte steht zwischen der Erlanger Zeichnung und der heiligen Familie mit den Hasen. Hinter den Figuren eine Hügellandschaft angedeutet mit einem größeren Baum, dessen Stamm sich zwischen Maria und Joseph erhebt. Hinten rechts Architektur mit einer Brücke — wohlbekannte Dürersche Landschaftsrequisiten.

Die Ausführung der Zeichnung ist z. T. ganz flüchtig und auch in den ausgeführteren Partien rauh und wirr in den Strichlagen, der Grad der Ausführung vergleichbar mit der Berliner Belisarzeichnung (Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XVIII, 1897, S. 181 ff.) oder aus späterer Zeit etwa mit der Skizze für die Heimsuchung des Marienlebens (Alb. 14 = L. 473). Die Abbreviatur für den Marienkopf mit den leeren Augenkreisen so, wie es bei Dürer von der frühesten bis zur spätesten Zeit nachweisbar ist (vgl. auch die Berliner Zeichnung der Verkündigung [L. 442], bei der noch die Farbe hinzugetreten ist). Stilistisch ist die Art der Strichführung dieselbe, nur flüchtiger und derber, wie bei Berlin III G. Die Zeit, innerhalb deren die Zeichnung für Dürer möglich ist, beschränkt sich auf das Ende der Wanderschaft, etwa das Jahr 1493.

Und nun vergleiche man im einzelnen. Daß der (allerdings nicht überall angenommene) Berliner Belisar von der gleichen Hand gezeichnet ist, ist meines Erachtens kaum zu bezweifeln: nicht nur nach der Strichführung im allgemeinen, sondern auch nach der Behandlung des Baumes und der Anlage der ebenso flüchtig angedeuteten Landschaft, die überall bei den frühen Stichen und Holzschnitten Analogien findet. Und dann der Kriegsknecht auf diesem Blatt und

der Joseph der Malcolm-Zeichnung: ganz gleich empfunden und gezeichnet das Einknicken der Kniee beim Fortschreiten, das Zurückdrehen des Kopfes. Die Heimsuchungsskizze (Alb. 14) zeigt das Linien- und Formgefühl bereits auf einer anderen Stufe der Entwicklung, doch ist die Zeichenart noch durchaus vergleichbar. Und dann vergleiche man die weiter ausgeführten Gewandteile der Maria mit Berlin III G. Das Schema ist gleich: das eine Bein angedeutet durch eine vom Knie schräg herunterziehende, in der Mitte einsinkende Faltenbahn, das andere verdeckt durch rein lineare Motive, die in ihrem Zuge auf die Hasen-Madonna hinzudeuten scheinen. Die Faltenzeichnung im einzelnen mit dem Biegen und Brechen der Formen und Linien ist identisch mit Berlin III G., nur in der Ausführung derber und flüchtiger.

Der Typus der Maria und des Kindes ist wegen des geringen Grades der Ausführung schwer zu beurteilen. Der steile Abfall der Schulterlinie findet sich z. B. bei der Hasen-Madonna wieder. Das Kind in seiner lebhaften Bewegung könnte vielleicht dem Kinde der Maria mit den vielen Tieren (Alb. 169 = L. 460) verglichen werden und mit der noch ganz einfachen Haltung (ohne Übergreifen des Armes) als eine Vorstufe der später (in dem Kinde der Maria mit der Meerkatze) italienisch durchgebildeten und bereicherten Bewegung gelten. Wie weit diese Bewegung hier gelungen wäre, wie weit dabei die Formen mit denen der Berliner oder der Louvre-Zeichnung (L. 300) vergleichbar geworden wären, ist nicht zu entscheiden. Daß die Joseph-Figur in ihrer Haltung genau zwischen der Erlanger Zeichnung und der heiligen Familie mit den Hasen steht, wurde bereits erwähnt. Es ist noch das verkrümmte Stehen mit geknickten Knien, noch die Verzwicktheit des Momentanen, noch nicht das gewaltige Aufrichten der späteren Zeit, die Kopfhöhe noch gleich mit derjenigen der Maria (vgl. das im Text über die Louvre-Zeichnung L. 300 Gesagte); daß hier das eindrucksvolle Hochnehmen der Schulter fehlt, erklärt sich aus dem Motiv, findet sich auch ebenso bei L. 300.

Die Einordnung des Blattes ist in den obigen Ausführungen bereits gegeben. Es ist eine mit der Berliner Zeichnung (Berlin III G) ungefähr gleichzeitige Weiterbildung der Erlanger Zeichnung, und zwar in der Richtung auf die heilige Familie mit den Hasen hin. Fast schematisch wäre damit die Reihe dieser ersten Mariendarstellun-

gen aus der Erlanger Zeichnung abzuleiten, einmal über Berlin III G. hin zur heiligen Familie mit der Heuschrecke, das andere Mal über die Malcolm-Zeichnung hin zur heiligen Familie mit den Hasen; wobei es charakteristisch sein dürfte, daß die Konstanz dieser Entwicklung nicht in der Marien-, sondern in der Josephsfigur zu erkennen wäre. Eine Bereicherung des Dürer-Werkes in dem Sinne darzustellen, daß irgendwelche neuen künstlerischen Werte sich daraus erschlössen — darauf kann die Zeichnung keinerlei Anspruch erheben; sie steht schon wegen der geringen Ausführung gegen die andern Marienzeichnungen dieser Zeit weit zurück. Ihr Wert wäre: als Folie die Größe der heiligen Familie mit den Hasen noch eindringlicher erscheinen zu lassen.

Ähnliches ist von den beiden Madonnenstudien auf einem Blatt der Sammlung von Mr. G. Mayer zu sagen, die in der Publikation der Dürer-Society (III, 1900, Tfl. 3—4) ohne weitere Bedenken als zu den Vorstufen der heiligen Familie mit der Heuschrecke gehörig abgebildet sind. Monogramm und Datum (1519) werden für gefälscht erklärt — wie das auch nicht anders möglich ist, wenn man an Dürers Autorschaft festhalten will. Die Zeichnungen hängen, nach der Anlage des Motivs, den Typen und der Zeichenweise eng mit der Erlanger Marienzeichnung zusammen (die Handstudie vgl. mit der Hand des Erlanger Selbstbildnisses), zugleich aber entspricht die Zeichenweise derjenigen des Berliner Blattes (Berlin III G.) und der Malcolm-Zeichnung, so daß man diese Dinge nur en bloc annehmen, bez. ablehnen kann. Die Qualität der Zeichnungen ist sehr gering, leer in der Empfindung und roh in der zeichnerischen Haltung, in der die Hand die Herrschaft über den kracklig dahinfahrenden Stift ganz verloren zu haben scheint. Daß diese Zeichnungen dem jungen Dürer mindestens sehr nahestehen, ist kaum zu leugnen, doch mag gerade bei solchen Grenzfällen einer noch unausgewachsenen Individualität am ersten ein non liquet gelten. Eine genaue Prüfung und eventuelle Publikation des Originals der oben erwähnten Malcolmschen Zeichnung könnte vielleicht zur Entscheidung dieser Fragen beitragen.

Für die Kölner Madonna mit der Nelke verweise ich auf C. Justi, Ztschr. f. christl. Kunst VI, 1893, S. 225 ff.

Anhang III. Zur Datierung der heiligen Familie mit der Heuschrecke (B. 44).

Die im Text gegebene Datierung: 1495, spätestens 1496, entspricht im allgemeinen der heute herrschenden Ansicht. Den Stich, wie noch Rodrigues wollte, in die Zeit der Wanderschaft zu verlegen, daran wird wohl kaum noch jemand denken. Lippmann (Der Kupferstich, Handb. d. Kgl. Museen, S. 45) datiert: um 1494 oder 1495; ebenso („frühestens 1494“) Lorenz. Friedländer (Repert. XIX, 1896, S. 18) sagt — wie sich im folgenden zwingend bestätigen wird, mit Recht —: der Stich kann kaum vor 1495 entstanden sein. Als obere Grenze ist das Jahr 1496 gegeben.

Die Entstehung erst nach den Wanderjahren ist an sich wahrscheinlich, notwendig wird sie durch den stilistischen Vergleich mit den Marienzeichnungen, die gerade die letzte Zeit der Wanderschaft füllen und sämtlich der heiligen Familie mit der Heuschrecke ein gut Teil vorausliegen. Die Frage ist nur: ob vor oder nach Italien. Die im Text hervorgehobenen Unterschiede in der Formbehandlung sowohl der Figuren wie der Landschaft sind nun schon an sich zu groß, um einen unmittelbaren Anschluß an die Zeichnungen der Wanderschaft zu gestatten; die Landschaft weist bereits auf die Apokalypse hin, der Madonnentypus setzt die Einwirkung italienischer Formen voraus. Verbindet man nun, wie es heute wohl kaum noch bezweifelt wird, die italienischen Zeichnungen Dürers mit einer italienischen Reise im Jahre 1495 oder auch 1494/95, so ist die spätere Zeit des Jahres 1495 als frühester Entstehungstermin gegeben.

Die Entscheidung für diese Datierung aber bietet der Vergleich des Stichs mit der 1495 datierten Nachzeichnung nach Pollajuolo (L. 347, Bonnat) und der 1496 datierten Bremer Zeichnung des Frauenbades (L. 101; das Datum 1496 unbestreitbar, selbst wenn man Jahreszahl und Monogramm anzweifeln wollte). Die Pollajuolo-Zeichnung gibt nun zum ersten Mal — und zwar, wie das Mißglücken des Versuches deutlich genug zeigt, zum ersten Mal überhaupt bei Dürer — die Art der Verkürzung, die bei dem Josephkopf der Madonna mit der Heuschrecke so sehr auffällt und gegenüber Berlin III G. und überhaupt gegenüber der früheren Zeit eine absolute Neuerung be-

deutet. Dieselbe Anlage des Kopfes mit der zurückgedrückten Stirn, der besondern Verschiebung von Augen-, Mund- und Nasenlinie, und zwar fast genau identisch in der zeichnerischen Behandlung mit dem Joseph, findet sich bei der einen Figur des Frauenbades. Es ist diese auch noch in der Apokalypse vorwaltende Art der Verkürzung, bei der die Verkürzung die Formen vergewaltigt, sie übermäßig verdrückt und verschiebt. Dabei erinnert das Heraustreten des Backenknochens bei dem Joseph und überhaupt die größere Gewaltsamkeit noch ziemlich stark an die Pollajuolo-Zeichnung, so daß die Entstehung des Josephtypus und folglich des Stiches zwischen diese beiden Zeichnungen von 1495 und 1496 zu setzen ist. Weitere Analogieen finden sich dann in der Apokalypse öfter (z. B. B. 66). Man vergleiche dann beim Frauenbad etwa noch Bewegung und Zeichnung des rechten Arms der sich kämmenden Frau mit der Hand der Maria. Auch der Typus der Kinder steht etwa auf der gleichen Stufe, was auch durchaus für die Art der Zeichnung und Modellierung überhaupt gesagt werden muß. Eine Entscheidung zwischen den Jahren 1495 und 1496, in deren Wende der Stich fallen dürfte, ist nicht zu geben — eine frühere oder spätere Zeit für die Entstehung aber ist ausgeschlossen.

Anhang IV. Zur Datierung der Maria mit der Meerkatze (B. 42) und der Maria mit den vielen Tieren (L. 134 und L. 460 = Alb. 169).

Die im Text gegebene Darstellung von der Entwicklung des neuen Dürerschen Marienbildes ruht durchaus auf der Annahme, daß die Maria mit der Meerkatze vor der Maria mit den Tieren entstanden ist, in runden Zahlen ausgedrückt: jene 1500, diese 1501. Eine besondere Begründung außer dem, was bereits im Text gegeben ist, schien mir unnötig (wobei nicht etwa vorgefaßte Theoreme, sondern vielmehr sicher kontrollierbare Tatsachen den Ausschlag gaben und erst nachträglich die allgemeinere Begründung und Erklärung sich hinzufand).

Auch Lorenz (bei Thausing ist alles durch die Wohlgemut-Frage verwirrt) faßte das Verhältnis ebenso, nur daß er mit den Daten in

zu frühe Zeit, 1498/99, zurückging — Jahre, die meines Erachtens ausgeschlossen sind; er weist denn auch selbst auf die Annäherung an das Marienleben und auf die Zeit um 1500 hin. Nun hat aber Justi in seiner Besprechung des Lorenzschen Buches (Monatshefte der kunstwiss. Litt., 1905, S. 34) und bereits vorher im Text des Spemannschen „Museums" (Jahrg. IX, Nr. 58) das umgekehrte Verhältnis behauptet: die Maria mit den Tieren sei nicht nach, sondern vor der Maria mit der Meerkatze entstanden. Bewegung und Formen des Körpers seien bei dieser mehr durchgearbeitet als bei jener — worin ich Justi natürlich durchaus zustimme, ebenso wie ich seinen Hinweis auf das Oppositionelle des Stichs gegenüber der Art der Spätgotik völlig zutreffend finde. Aber woher dann vor dieser gründlichen Opposition des Stichs alle wesentlichen Errungenschaften derselben in einem Blatt, das sonst augenscheinlich gar keine derartigen Oppositions-Tendenzen verfolgt? Doch sehen wir zu, was sich aus den Blättern selbst ergibt.

Die Datierung der Maria mit der Meerkatze ist durch den Anschluß an den Herkules-Stich gegeben; man vergleiche hierüber Lippmanns kurze Ausführungen (Kupferstich S. 47), die ich für völlig richtig halte, und die wohl auch ziemlich allgemein angenommen sein dürften. Danach ist der Herkules-Stich „um 1500" entstanden, da er einmal nach der technischen Durchführung am Ende dieser langen Reihe früher Stiche steht und andererseits mit dem Nürnberger Herkules-Bild von 1500, das inhaltlich und formal (das rechte Bein!) an den Stich anschließt, der obere Grenzpunkt gegeben ist. 1501 kommt dann für die liegende Frau das Schema der konstruierten Figur. Man kommt also auf das Jahr 1500 oder frühestens 1499. Dann folgt als nächster größerer Stich direkt die Maria mit der Meerkatze, in der Stichtechnik bereits etwas weiter entwickelt, aber in der ganzen Formbehandlung noch auf derselben Stufe und besonders in dem Madonnen-Typus direkt anschließend an die Frau mit der Keule (vgl. den Text). Es hindert also nichts, den Stich ebenfalls noch in das Jahr 1500 zu setzen, und dafür spricht der allgemeine Zusammenhang, nach dem der Stich vor die Proportionsstudien zu jenen Nachwirkungen der ersten italienischen Reise gehört. Ebendafür spricht auch die Landschaft, die mit Benutzung einer Naturstudie doch noch das Schema der Apokalypse-Landschaft wiederholt. Einen Grund

aber, weshalb man diese ganze stecherische Entwicklung gerade in der Apokalypse-Zeit zusammendrängen und dann die Zeit bis 1500 leer lassen, das Herkules-Bild von dem Herkules-Stich trennen will, vermag ich nicht einzusehen. Ich weiß nicht, wie man für die Maria mit der Meerkatze das Datum 1497, d. h. also die ungefähre Gleichzeitigkeit mit dem Hexen-Stich begründen will. Die Datierung der an den Madonnen-Stich direkt anschließenden Zeichnungen sichert ebenfalls für den Stich die Entstehung um 1500.

Und nun diese Zeichnungen der Maria mit den vielen Tieren. Der enge Zusammenhang mit der Meerkatzen-Madonna ist unverkennbar (vgl. den Text), und auf die Zeit um 1500 weist ebenso die Zeichenart (vgl. L. 134 mit der einen Trachtfigur von 1500, L. 465 = Alb. 107, auf die Gewandbehandlung hin), wie die Landschaft, die, wie im Text ausgeführt, das Nürnberger Herkules-Bild und die Münchener Beweinung von 1500 in den landschaftlichen Teilen zusammenschiebt. Eine Entscheidung für das Verhältnis zur Meerkatzen-Madonna ist mit dieser Bestimmung annähernder Gleichzeitigkeit noch nicht gegeben — sie ist gegeben durch die Bilder selbst. Man vergleiche die Bewegung des Kindes auf den beiden Darstellungen der Maria mit den Tieren und bei der Maria mit der Meerkatze, ferner die hauptsächlichsten Gewandmotive (das über die Rasenbank gebreitete Ende des Manteltuchs, das schräg über die Kniee herabhängende Stück), dazu Einzelheiten wie die Pflanze vorn links bei L. 134, die bei der Albertina-Redaktion fehlt, den Kastenaufsatz auf der Rasenbank usw. — überall geht die Linie aus von der Meerkatzen-Madonna, die Blasiussche Zeichnung schließt in den Formen noch ziemlich eng an sie an, nimmt aber bereits neue Formelemente auf, das Albertina-Blatt hält diese neuen Elemente fest, bildet die Formen bereits in weiterer Entfernung von dem Stich. Schon danach kann es gar nicht zweifelhaft sein, daß der Stich der Meerkatzen-Madonna nur der Ausgangs-, nicht der Endpunkt der Reihe sein kann — der Ausgangspunkt, der eben durch die gründliche Erarbeitung der Form, die noch bei der Blasiusschen Zeichnung deutlich zu spüren ist, die Möglichkeit gewährt für das bereits freiere Spielen, wie es die Albertina-Redaktion zeigt. Es kennzeichnet den ganzen Gang dieser Entwicklung, wie die Maria mit der Meerkatze mit der Freilegung der Schulter einsetzt, wie bei der Blasiusschen Zeichnung bereits, aber offenbar erst nachträglich,

sich die Andeutung des Schleiertuches hinüberzieht, und wie dann bei dem Albertina-Blatt dies Verschleiern der Form festgehalten ist. Die Landschaften sind so verschieden, daß ein Schluß aus ihnen kaum möglich ist, doch enthalten die Darstellungen der Maria mit den Tieren bereits den späteren, die Maria mit der Meerkatze den früheren Typus. Ebenso ist es mit den Typen der Madonna und mit dem ganzen Stimmungsinhalt der Bilder: der Stich weist darin zurück, die beiden Zeichnungen vorwärts. Endlich nochmals: woher sollten diese auffallenden Formen in Körper und Haltung von Mutter und Kind hineingekommen sein, wo doch das Bildinteresse augenscheinlich kein formales war? Bei dem Stich sind sie wohl erklärbar. Die Verarbeitung der italienischen Eindrücke, wie sie im Herkules-Stich und in der Maria mit der Meerkatze gegeben ist, geht dem Marienleben voran — man müßte das Verhältnis umkehren, wenn man Justis Umdatierung durchführen wollte oder vielmehr könnte.

Ich möchte glauben, daß ich mit der Annahme recht habe, daß Justi zu dieser Umdatierung durch die gerade von ihm besprochenen interessanten Fälle gekommen ist, bei denen Dürer den ursprünglichen Bildreichtum auf wenige wichtige und dann streng durchgearbeitete Elemente zusammenstreicht. Dies Arbeitsschema, in dessen Betonung ich sonst gern Justi gefolgt bin, ist aber hier nicht anwendbar: es erklärte hier nichts, machte vielmehr alles unerklärbar, und vor allem widerspräche es den einfachsten und sichersten Tatsachen, die in den Bildern selbst gegeben sind. Der Grund dafür, daß jenes Schema hier versagt und versagen muß, ist darin zu suchen, daß es sich hier nicht um ein einfaches Weiterarbeiten an einem Bildthema, sondern um eine innere Änderung des künstlerischen Schaffensprozesses und der in ihm hervordrängenden Bildinteressen handelt.

Zum Schluß sei noch bemerkt, daß ich hier wie sonst nicht auf der Jahreszahl, sondern auf der Gruppierung der Kunstwerke bestehen möchte. Es ist natürlich ebensogut möglich, daß die Maria mit den Tieren im Jan. 1501, wie daß sie im Dez. 1500 entstanden ist. Wichtig und allein exakt festzulegen ist nur: daß sie später, aber sehr eng anschließend an die Meerkatzen-Madonna entstanden ist, daß in ihr nach den „italienischen“ Stichen ein neues Bildschaffen zum Ausdruck kommt, und daß in der Verteilung auf die Jahre 1500 und 1501 dies innere Verhältnis gleichsam zahlenmäßig sich abbildet. Wenn des-

halb im Text die Entstehung der Madonna des Marienlebens auch zeitlich genau gleich angesetzt wird mit dem Beginn der Proportionsstudien, nämlich ins Jahr 1501, so kann auch das nur heißen, daß die Proportionsstudien und diese Madonnenauffassung einsetzen als zwei Linien der künstlerischen Entwicklung, die für ihren Beginn als gemeinsame Voraussetzung den Zeitpunkt haben, wo Dürer die „italienischen" Studien aufgibt oder zurückstellt: also etwa die Wende der Jahre 1500 und 1501.

Anhang V. Das Mittelbild des Dresdener Altars.

In der Frage des Dresdener Altars bitte ich den Leser mit einer nochmaligen Detailuntersuchung verschonen zu dürfen, zumal das Mittelbild ja auch thematisch aus der Folge der von uns zu behandelnden Marienbilder abbiegt. Ich registriere die wichtigsten darüber vorliegenden Erörterungen: 1. Wölfflin, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XXV, 1904, S. 196 ff., 2. Ludwig Justi, Dürers Dresdener Altar, Beitr. z. Kunstgesch. N. F. XXX, Seemann 1904, 3. Wölfflin, Repert. XXVIII, 1905, S. 87 ff., 4. Wölfflin, Dresdener Jahrb. 1905, S. 20 ff.

Das erste und sicherste Ergebnis der Kontroverse ist eine Reinigung des Bildes der Jugendentwicklung Dürers: die Flügel des Altars sind ganz auszuschalten und können, wenn sie von Dürer herrühren, nicht vor 1508 entstanden sein (ihre Entstehung um 1504 vermag ich nicht anzunehmen). Ferner ist bei dem Mittelbild, das demnach allein für uns in Betracht kommt, das architektonische Gerüst des Bildaufbaus als spätere Zutat zu streichen und auch sonst die jetzige Erscheinung vielfach späterer Übermalung zur Last zu legen, wobei freilich die Feststellung des ursprünglichen Zustandes sehr unsicher erscheint. Bei Annahme der Justischen Version über die Ausdehnung der Übermalungen halte ich es für unmöglich, daß das Mittelbild ein Werk Dürers ist, aber auch mit den Feststellungen des Dresdener Jahrbuchs scheint mir nicht mehr gegeben als ziemlich ungewisse Möglichkeiten, die m. E. noch nicht genügen, um die Zuweisung des Bildes an Dürer sicher zu stellen.

Für denjenigen, der das Bild anerkennen will, ist jedenfalls als einzig mögliche Entstehungszeit die von Wölfflin zuletzt vorgeschlagene Zeit um 1500 anzunehmen. Das Jahr 1495 (das Jahr der Maria mit der Heuschrecke!), überhaupt die Zeit bis zur Apokalypse ist auszuschließen. Das Bild würde also für die Entwicklung Dürers etwa eine Parallelerscheinung zum Stich der Maria mit der Meerkatze bedeuten — nur daß für das Dresdener Gemälde jede Beziehung zu den Marien-Darstellungen und insbesondere zu den Bildern der Anbetung des Kindes fehlt: nirgends etwas Ähnliches in dem Gesamtproblem und in den Besonderheiten der Darstellung; ein Einzelfaktum, das in der weiteren Entwicklung ebenso spurlos verhallt, wie es ohne nachweisbare Vorstufen in ihr auftritt. Überhaupt vermag ich mich nicht davon zu überzeugen, daß es sich bei dem Dresdener Altar um so grundlegende Fragen für die Geschichte und Wertung der Dürerschen Kunst handelt, wie Justi es darstellt. Dürer lebt in der Geschichte der deutschen Kunst (und doch wohl auch für uns) wahrlich nicht als der Meister des Dresdener Altars: wie denn auch für die freie Höhe und den sprudelnden Reichtum der Reifezeit Dürers doch wohl kaum Werke als paradigmatisch gelten können, die man bisher unbedenklich dem hart und befangen dahinschreitenden Jugendstil zurechnete. Auf weitere Erörterungen sei verzichtet.

Anhang VI. Zur Datierung des Schlußblattes des Marienlebens (B. 95).

Da eine genauere Chronologie für die Blätter des Marienlebens bisher leider ebensowenig wie für die anderen Zyklen versucht worden ist, so ist natürlich auch das im Text gegebene Datum 1504 nur als ungefähre Wahrscheinlichkeitsangabe zu fassen. Namentlich können wir bisher nicht genau sagen, wie weit die Zeichnungen des Marienlebens zurückgehen, welches Tempo also für die Folge der Entstehung anzunehmen ist. Ohne auf diese Fragen eingehen zu können, möchte ich hier nur betonen, daß mir in dem Jahre 1504 — dem einzigen festen Datum, das wir haben (B. 79) — die obere Grenze für die Ansetzung des Schlußblattes gegeben scheint. Keines-

falls ist es mir möglich, der Datierung in die Zeit nach der italienischen Reise zuzustimmen, wie Thausing, Springer und dann auch Lorenz wollen (dieser schon möglichst zurückhaltend: „um 1508"); meines Erachtens richtig datiert der Text der Dürer-Society (VII, 1904, Tfl. 23) ohne weiteres: 1504/05. Schon der Vergleich mit der „Ruhe auf der Flucht" (B. 90) sollte zeigen, daß es unmöglich ist, die beiden Blätter zu trennen — oder soll jenes Blatt auch nachitalienisch sein? —; man vergleiche die Art der Kinderbewegung hier und bei der Baseler Zeichnung von 1509. Die Architekturformen, in denen Lorenz den Einfluß der venezianischen Reise erkennen will, gehen vielmehr durchaus, wie alles Übrige, mit den anderen frühen Blättern des Marienlebens zusammen. Ein Blick auf die eben erwähnte Baseler Zeichnung dürfte jede weitere Debatte über diesen Punkt überflüssig machen; ich finde auch sonst nichts, was auf die nachitalienische Zeit deuten könnte. Über die eigentlich stilistischen Gründe: Bildanordnung, Bewegung der Figuren, Bildstimmung usw. verweise ich auf den Text, der bei einer Konfrontation der betreffenden Bilderanalysen wenigstens die Hauptpunkte ergeben dürfte. Es scheint mir demnach sicher, daß nicht, wie Lorenz und seine Vorgänger wollen, B. 95 nach- und B. 99 voritalienisch ist, sondern daß vielmehr das Verhältnis umzukehren ist (vgl. über B. 99 Anhang VIII).

Anhang VII. Der Holzschnitt der heiligen Familie in der Halle (B. 100).

Ich kann das Blatt, trotzdem es mit dem Monogramm auf einem Zettelchen (ähnlich wie z. B. der Eustachiusstich) bezeichnet ist, nicht für eine durchaus originale Arbeit Dürers halten. Die Frage verliert allerdings von vornherein an Bedeutung und kann nicht bis zur letzten Evidenz geführt werden, da der Holzschneider das Seine getan hat, um von der ihm vorliegenden Zeichnung, von wem sie auch immer herrühren mochte, möglichst wenig Originales übrig zu lassen.

Schon die Gesamtanlage weist das Blatt deutlich in die Zeit des Marienlebens: die Architektur (vgl. besonders die Verkündigung B. 83), das Verhältnis der Figuren zum Bildraum, die Auffassung der Szene.

Aber gerade mit dem Marienleben verglichen, ist die Architektur doch auffallend ärmlich, nur eine gleichmäßige Wiederholung des Bogenmotivs, keine Überschneidungen, keine dunklen Ecken. Dabei aber sind dann doch auch wieder die kahlen Flächen nicht recht gewesen, und so hat ein ganz verlorenes Hütchen die Rolle der Wanddekoration übernehmen müssen. Die Figurengruppe ist schlecht und recht zusammengebracht, die sehr große Gestalt des Joseph nicht ohne Wirkung, aber formal und in der Stimmung einfach neben die Hauptgruppe gestellt, ohne weitere Verbindung. Dann im einzelnen bei der Maria sehr auffällig das auf beiden Seiten gleichmäßige Abfließen des Gewandes, wofür ich sonst kein Beispiel bei Dürer weiß. Und sollte die ganz verunglückte linke Hand mit dem Apfel nur dem Holzschneider zur Last fallen? Und ebenso die Haltung und Formenzeichnung des Kindes? Vielleicht versucht man auch einmal, rein sachlich herauszubekommen, wie es mit dem Sitzmöbel, dem Kissen darauf und den Gewandstücken links bestellt ist, wie der linke Fuß Josephs sich mit der Schwelle und der Bank vereinigen läßt. Bei den Engeln kann wenigstens die Anordnung der gleichmäßig emporgehaltenen Flügel nur vom Zeichner herrühren, und die Dürerschen Engel zeigen denn doch Kombinationen wesentlich anderer und zwar unter sich ganz wesensverwandter Art, mit reicher Abwechslung und kräftigem Schwung (vgl. B. 90, 95, 99).

Und endlich die Dekoration der oberen Ecken des Blattes. Mit ähnlichen inhaltlichen Beziehungen zur Hauptgruppe, wie bei dem Schlußblatt des Marienlebens oben der Moses mit den Gesetzestafeln, sind hier Adam und Eva mit den Äpfeln des Sündenfalls eingefügt, liegend, indem die Schraffen der Wand auf einmal zur Andeutung von Bodenwellen sich umwandeln. Ein Teil der Füße der Eva ist vom Bildrand einfach weggeschnitten. Das Ganze sehr hart — um nicht mehr zu sagen — und in der Kahlheit der oberen Bildhälfte doppelt unmotiviert, während gerade das Marienleben so reizende Rahmenfüllungen bietet. Bereits Thausing (I^2, 306) hat nun bemerkt, daß die Eva „mit offenbarer Anlehnung an die Amymone des Kupferstichs“ gezeichnet sei. In der Tat ist alles Wesentliche in der Schiebung des Körpers, der Arme und Beine von dorther entnommen, und zwar mit gleichsinniger, im Schnitt dann gegensinniger Benutzung des Stichs. Ich weiß nicht, ob das Dürer selbst zuzutrauen ist, um so

mehr, da er inzwischen sein Schema für die liegende weibliche Figur wesentlich verändert hatte, in der konstruierten Figur der Albertina-Zeichnung von 1501 (Alb. 22). Nach dieser letzteren Zeichnung aber gibt es eine Nachzeichnung in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein (Alb. 326), im Text der Albertina-Publikation fragweise dem Baldung Grien zugeschrieben, jedenfalls auch in der Zeichenweise Dürer recht nahe stehend und ohne Frage eine gegensinnige Kopie der Zeichnung von 1501, mit mehreren Veränderungen. Diese Veränderungen aber bringen die Figur auf das von Dürer bereits überwundene Stadium des Amymone-Stiches zurück — das nun ja auch der Eva des Holzschnittes wieder zugrunde lag. Man beachte das scharfwinklige Einknicken des Leibes, das starke Herausquellen der Hüfte, die Schiebung der Kniee. Dazu dann aber noch zwei Änderungen, die nicht mehr der Amymone, sondern nur noch der Eva des Holzschnittes entsprechen: das weite Herausflattern des Haares und die Schiebung der Füße in der Art, daß der obere hinter den untern kommt; dies letztere Motiv mit den sehr ungeschlachten Formen so unschön, daß man es kaum noch als schmerzliche Operation empfindet, wenn uns das Holzschnittblatt einen Teil dieses Anblicks erspart. Einen strikten Beweis wird man bei der Kleinheit der Eva-Figur hierin vielleicht nicht erkennen wollen, aber es hat doch immerhin eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß der Zeichner, der diese Veränderungen mit der Figur von 1501 vornahm, mit Anlehnung an den Amymone-Typus, aber doch mit Festhaltung seiner kleinen Eigentümlichkeiten, das Eva-Figürchen zeichnete: so daß wir in ihm den Zeichner des Blattes zu sehen hätten, an dem dann der Holzschneider so grausam seine Kunst zeigte. Oder will man sich etwa entschließen, Dürers Werk auch mit jener ihm zwar nahestehenden, aber unsignierten und auch hinlänglich von ihm zu unterscheidenden Zeichnung zu verschönern?

Wir kämen unter der Annahme jener Hypothese mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf einen Genossen der Dürerschen Werkstatt und könnten dabei dann immer noch eine gewisse Benutzung Dürerscher Skizzen, etwa für den Joseph, und eine Art Autorisation des Blattes durch Dürer selbst annehmen. Für die verschiedenen Abstufungen der „Originalität“ eines Holzschnittes verweise ich auf eine Äußerung von Lippmann (Lucas Cranach, Holzschnitte und Stiche, 1895, S. 6).

Namentlich bei einem schlechten Holzschnitt sind absolut zwingende Kriterien schwer aufzustellen. Wer gegenüber allen Bedenken das Monogramm für so gewichtig hält, daß er Dürer selbst als Autor dieses Stückes schlechter Verkaufsware nicht preisgeben will, wird schwer unmittelbar einleuchtend widerlegt werden können — da den rein stilistischen Gründen immer ein Rest von dem Odium der Subjektivität anhaftet: der Künstler könne doch wohl auch anders, könne doch wohl „auch einmal“ die Flügel so anordnen. — Aber dasselbe Recht könnten die weniger wohlwollenden Kritiker beanspruchen, die etwa unter Hinweis auf den Nürnberger Ratserlaß von 1512 (Thausing I^2, S. 344) den Holzschnitt denjenigen Blättern gleichsetzen möchten, „so Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrüglich nachgedruckt sind“. Vielleicht hat aber die hier vorgeschlagene Mittelstraße den Vorteil der relativ größten Wahrscheinlichkeit.

Anhang VIII. Eine Gruppe von Mariendarstellungen der Jahre 1508—11.

Das Gemälde der Madonna mit der Schwertlilie von 1508. Der Holzschnitt der heiligen Familie mit den fünf Engeln (B. 99) und eine Zeichnung des Dresdener Skizzenbuchs (Bruck Tfl. 80). Die Berliner Zeichnung der heiligen Familie mit Engeln, aus der Sammlung Suermondt, (L. 47) und eine Madonnen-Zeichnung in Chantilly (L. 336). Ein Gemälde der heiligen Familie im Germanischen Museum in Nürnberg (Nr. 501).

Im Laufe meiner Untersuchungen hat sich allmählich eine Reihe von Mariendarstellungen, mit denen ich zunächst nichts Rechtes anzufangen wußte, zu einer ziemlich eng zusammengehörigen Gruppe aneinander gefügt: der Zeit nach in die Jahre nach der italienischen Reise, etwa von 1508 bis spätestens 1511, einzuordnen, dabei jedoch in der Originalität der Ausführung nicht immer völlig unantastbar. Ich beginne mit dem Gemälde der Madonna mit der Schwertlilie von 1508. Die Frage, ob man es nur mit einem Werkstattbild zu tun habe, verbindet sich mit derjenigen, welchem von den beiden erhaltenen Exemplaren der Vorrang der „Originalität“ zuzugestehen sei: ob dem „sehr schadhaften“ Prager Bild oder dem wohlerhaltenen Gemälde der Sammlung Cook in Richmond (Dürer-Society V, 1902,

Tfl. 3). Ohne diese Fragen entscheiden zu können, begnüge ich mich damit, daß man mindestens für die ganze Anlage des Bildes an der Autorschaft Dürers kaum wird zweifeln können. Das Bild erscheint freilich auffallend genug, wenn man von der „italienischen“ Schönheit etwa der Berliner Madonna von 1506 herkommt, und es scheint beinahe, als hätte Dürer in der Tat bewußt auf jene frühere Albertina-Zeichnung der Maria mit den Tieren zurückgegriffen, wie denn auch ein so auffallendes Dekorationsstück wie die Schwertlilie doch kaum ganz zufällig wieder benutzt wird. Auch der Typus des Wiener Gemäldes von 1503 tritt wieder gegenüber der italienischen Regelmäßigkeit der Form hervor. Es ist dies Zurücksinken des Stils in eine scheinbar überwundene Stilepoche (vgl. etwa auch den Joseph von L. 47), womit ich anfänglich meine Bedenken gegen die Originalität der Erfindung zu begründen suchte. Doch habe ich mich immer mehr gezwungen gesehen, die Ungleichmäßigkeit und wohl auch eine gewisse Trübung des unbefangenen Empfindens als ein nicht ganz zu beseitigendes Kennzeichen jener Epoche nach 1507 aufzufassen, wo die Dürersche Kunst mit fremden Elementen durchsetzt, aber noch nicht eigentlich von ihnen durchdrungen erscheint. Die Madonna mit der Schwertlilie ist denn doch in Stimmung und Formen wesentlich verschieden etwa von dem Stich von 1503 (B. 34), und diese Weiterbildung über die voritalienische Stilepoche hinaus stimmt durchaus zu ganz sicheren Dokumenten der Dürerschen Kunst, sowohl bei der Madonna (vgl. den Stich von 1508, B. 31) wie bei dem Kinde (vgl. die im folgenden, bis 1512 hin, erwähnten Darstellungen der säugenden Maria). Natürlich wird hierdurch nur die Originalität des Entwurfes, nicht aber diejenige der Ausführung gesichert. Thausings Verweis auf jene Briefstellen, nach denen 1508 ein Marienbild an den Bischof von Breslau verkauft wurde, bezeichnet nicht viel mehr als eine bloße Möglichkeit oder höchstens Wahrscheinlichkeit.

Eine objektive Bestätigung dafür, daß eine gewisse Unreinheit des Stils, der noch nicht recht von der zurückliegenden Epoche loskommt, für die Zeit um 1508 charakteristisch ist, liegt in der bisherigen Datierung des Holzschnittes der heiligen Familie mit den fünf Engeln

(B. 99). Nur mit dem Monogrammtäfelchen bezeichnet, wird das Blatt wohl einstimmig 1504/05 datiert, wobei die inhaltlichen Anklänge an das Marienleben und die rauhe, im Ton wenig ausgeglichene Stricherscheinung als entscheidend angesehen werden möchten, von Einzelheiten etwa die Stachelglorie unterhalb der himmlischen Gruppe. Stilistische Gründe — und andere gab es ja zunächst hier nicht — zwangen nun aber, das Blatt nach der italienischen Reise, 1508 oder etwas später anzusetzen, wobei dann die Zeichnung des Dresdener Skizzenbuchs (Bruck 80) sich als letztes, erwünschtes Glied in die Reihe der Argumente einfügte.

Das voritalienische Gegenstück aus dem Marienleben ist dessen Schlußblatt B. 95: in Stimmung und Anlage wesentlich anders, die Figuren bei B. 99 größer im Verhältnis zur Bildfläche, die Madonna höher emporgerückt und, was wichtiger ist, ganz frei vor die stark vereinfachte Figurenreihe gesetzt, nichts mehr von der stillen Intimität der eng sich schließenden Szene, dahinter eine Baumlandschaft, eine einfache Bodenwelle und der freie Himmel. All das entspricht vielmehr dem Holzschnitt B. 97 von 1511 als dem Marienleben. Dann die Madonna mit dem Kinde selbst. Wie anders und wieviel schlichter der im Motiv gleiche Stich von 1503! Die lebhafte Differenzierung der Haltung im Oberkörper Marias, die Neigung des Kopfes nach der dem Auslaufen des Gewandes entgegengesetzten Seite (ebenso bei dem Schneidenadelblatt B. 43 und 1518 bei dem Holzschnitt B. 101), das alles ist viel bewegungsreicher, als es vor Italien denkbar, und mehr noch, irgendwo nachweisbar ist — auf die Analogien hierin und in der Pflanzengruppe zu L. 47, das nur nachitalienisch sein kann, sei zunächst nur hingewiesen. Und dieser Kopftypus und die Neigung des Kopfes der Madonna sollte in der Zeit des Marienlebens entstanden sein, vor der Berliner Madonna mit dem Zeisig von 1506? Was hätte dann Italien für den Madonnentypus Neues gebracht? Ich glaube, daß hier das (italienische) der Figur immanente, wohlig träumende Bewußtsein von der Schönheit ihrer Bewegung ganz deutlich ist. Und nun das Kind: kräftig entwickelte Formen, breit auseinander gelegt — das genaueste Analogon (im Gegensinn) liegt in dem Gemälde mit der Schwertlilie von 1508 vor, aber dieselbe Auffassung zeigen auch das Titelblatt des Marienlebens (1511, B. 76) und B. 97 von 1511. Und so fort bis zu dem über die Rasenbank gelegten

Mantelstück, das seinesgleichen ebenfalls nicht 1503, sondern 1511 (L. 315) findet, und zu dem Boden, für dessen ganz klare, sockelartig abgetreppte Behandlung ich vor Italien auch nichts Ähnliches wüßte. Aus der Umgebung hebe ich zunächst das am wenigsten Greifbare hervor, die Art, wie die beiden Engelsköpfe links nebeneinander gestellt sind, mit der geklärten und bewußt wirkenden Gegensätzlichkeit der Haltung. Es kann hier keine Analyse versucht werden, weshalb diese Art von Bewegungsmöglichkeiten und ihr Zusammenstimmen innerhalb des Marienlebens ausgeschlossen ist — ebenso ausgeschlossen wie die Bewegung der Maria. Leichter zu fassen ist die Ähnlichkeit des Joseph in Kopftypus und Kappe mit der einen Kopfstudie für den Helleraltar (Alb. 6). Vor allem jedoch die Engel daneben — diese Kraft der Flügelbewegung geht doch noch über das Marienleben, im besondern über B. 95 weit hinaus, und für die Art, wie der eine Flügel sich hinter das Haupt Marias legt und sich schützend der Bewegung anschmiegt, fehlt nun vollends jede Beziehung im Marienleben, ich kann hier wiederum nur auf das Jahr 1511 verweisen (L. 315, vgl. den Hügel), hier muß das Zusammenstimmen der Bewegungsrichtungen mit dem italienischen Vorhang vorhergegangen sein.

Es scheint danach unabweisbar, daß die Darstellung nicht vor, sondern nach Italien entstanden ist, die Analogien für Gesamtempfinden und Einzelform liegen in den Jahren 1508—11. Aber die ungleichmäßige Stricherscheinung? Bloß den Holzschneider dafür verantwortlich machen, geht nicht an, und wie verträgt sich etwa das Stück des über die Rasenbank gelegten Mantelendes mit den Tonflächen der Holzschnitte von 1510? Allerdings gar nicht, aber ich zweifle, ob man auch ganz glattweg die Art der Strichlagen des Marienlebens hier wird erkennen wollen. Die genaue Analogie liegt eher schon in frühen Blättern der kleinen Passion und dann vor allem in Zeichnungen, die, schnell, aber doch leidlich genau hingeworfen, dieselben Strichlagen aufweisen (besonders L. 315 von 1511, vgl. jenes Mantelstück). Freilich, das eine wird damit sicher, daß die bei B. 99 zugrunde liegende Zeichnung nicht erst besonders für den Holzschnitt zurechtgemacht sein kann, daß nicht erst die Strichlagen ausgeglättet wurden. Aber ist denn das notwendig anzunehmen?

Endlich glaube ich nun auch in einer ganz flüchtigen Zeichnung

des Dresdener Skizzenbuchs (Bruck 80) den ersten Entwurf für die Madonna des Holzschnittes nachweisen zu können. Die Skizze stellt die Verbindung her zwischen dem Prager Gemälde von 1508 und dem Holzschnitt B. 99. Mit dem Gemälde hat sie noch die Art der Kopfneigung der Maria und die Beinhaltung des Kindes gemeinsam, in allem übrigen, besonders in der Verbindung des bewegten Oberkörpers mit dem zur Seite auslaufenden Gewand, ist sie mit dem Holzschnitt identisch, natürlich im Gegensinn. Man erstaunt bei näherem Zusehen, wieviel von dem Linienwerk des Gewandes in den flüchtigen Strichen bereits enthalten ist, und allein schon ein Verfolgen des Umrisses bei dem Gewandstück macht es zweifellos, daß hier die erste Skizze erhalten ist, die der von dem Holzschnitt benutzten Zeichnung als vorläufige Fixierung des Motivs unmittelbar vorhergegangen war. Daß aber diese Skizze erst nach 1507 entstanden sein kann, ergibt sich aus ihrer Zugehörigkeit zu diesem Blatt des Dresdener Skizzenbuchs mit der Proportionsfigur einer dicken Frau im Profil. Nach der Reproduktion scheint die Madonna zusammen mit dem Monogramm aufgezeichnet zu sein, wohl kaum viel später als die Proportionsfigur, und diese ist mit großer Wahrscheinlichkeit um 1508 anzusetzen (vgl. Bruck 79 von 1508, 86 von 1507, 83 von 1509). Es stimmt das also zu der bereits hervorgehobenen Beziehung zu dem Prager Gemälde von 1508 und bestätigt die aus allem Gesagten sicher hervorgehende Erkenntnis, daß der Holzschnitt frühestens 1508, spätestens 1511 entstanden sein muß; wobei man wegen jener Skizze und wegen der Beziehungen zu dem Prager Gemälde näher an das Jahr 1508 als an das Jahr 1511 wird heranrücken wollen.

Für das Blatt selbst ergibt sich nun daraus, daß eine von Dürer sorgfältig für den Holzschnitt fertig gemachte Zeichnung nicht vorhanden war, sondern eine flüchtigere Skizze, bei der der Grad der Ausführung etwa in der Art von L. 315 zu denken ist. Manches blieb dabei noch halb in den Anfängen stecken und hätte vielleicht noch weiter ausgeführt werden mögen (wie etwa der leere Fleck des Notenblattes). Für einiges, wie für die schematische Füllung des Luftstreifens mit Gottvater und der Taube, konnte der Holzschneider im einzelnen selbst sorgen, bz. derjenige Werkstattgenosse, der die Zeichnung auf den Holzstock übertrug. So erklären sich auch solche Roheiten wie die Stachelglorie ganz ungezwungen. Der Begriff des

„schlechten Holzwerks“ bekommt also danach den (wohl auch allein verständlichen) Sinn, daß nicht ein schlechter Holzschneider verantwortungslos auf ein von Dürer selbst ganz fertig gestelltes Stück losschnitt, sondern daß vielmehr bereits die Zeichnung in der Ausführung weniger sorgfältig war, berechnet für eins der geringeren Stücke der Marktware; wobei dann natürlich auch der Holzschneider sich weniger als sonst zu zarter Rücksicht gegen den originalen Strich verpflichtet fühlte. Also ein ähnliches Verhältnis, wie es, nur mit ungleich weiterer Entfernung von der „Originalität“, für den Holzschnitt B. 100 angenommen wurde (Anhang VII).

Um die Reihe der Beweisstücke für die Datierung von B. 99 um 1508 zu vervollständigen, mag — vor der Erörterung über die Zeichnung L. 47 — noch auf ein nicht den Marienbildern zugehöriges Stück hingewiesen werden: den Holzschnitt der Himmelfahrt der Magdalena (Maria Ägyptiaca, B. 121). Stilistisch sehr eng mit B. 99 zusammengehörig und auch in dem Grad der Ausführung sehr verwandt, ist das Blatt denn auch ganz konsequent allgemein vor die italienische Reise gesetzt worden — durchaus zu Unrecht: es ist frühestens 1507, wahrscheinlich erst 1508/09 entstanden. Die weibliche Figur gehört nicht mit der Eva des Stiches von 1504 zusammen, sondern mit dem Gemälde von 1507 im Prado. Ich sehe ab von der saftigen Fülle und der reichen Bewegung der ganzen Figur, die sich sehr scharf von der spreizigen und dürren Trockenheit von 1504 unterscheidet, und weise nur auf die Schiebung der Beine hin, die fast noch nähere Analogieen als bei der Eva von 1507 bei dem Lucretia-Akt von 1508 (L. 516 = Alb. 25) findet, wo die Übereinstimmung in den verschiedensten Punkten so schlagend ist, daß man den Magdalenen-Holzschnitt (und demgemäß auch B. 99) nur um 1508/09 ansetzen kann. Es ist bekannt, daß das durch die Beinschiebung gegebene schlanke und doch volle Emporsteigen der Figur auch für die Rückenfigur nachweisbar ist, von der Vorlage des Imhofschen Silberreliefs (Thausing II², S. 49) zu Alb. 410 hin (= L. 518, vgl. H. B. 17).

Daß in der Berliner Zeichnung L. 8 nur eine rohe Nachzeichnung von fremder Hand, nicht etwa Dürers Vorzeichnung für den (gleichsinnigen) Holzschnitt B. 99 zu erkennen ist, ist bereits von Thausing mit unzweifelhaftem Recht behauptet worden und braucht nicht weiter

bewiesen zu werden. Von derselben Hand scheint mir eine ebenso rohe, nur wenig veränderte Nachzeichnung der Maria aus der Anbetung der Könige des Marienlebens (B. 87; die Zeichnung ehemals in der Sammlung Rodrigues, Photogr. im Berliner Kupferstichkabinett).

Wir haben im vorstehenden den festen Boden gewonnen, auf dem wir nun versuchen mögen einige Pflänzlein von weniger sicherer Lebenskonstitution anzusiedeln. Zunächst die Berliner Zeichnung aus der Sammlung Suermondt (L. 47). Wie man den Holzschnitt B. 99 in frühere Zeit zu datieren pflegte, als es hier geschehen ist, so hat man andererseits L. 47 gewöhnlich in beträchtlich spätere Zeit versetzt. Die Zeichnung ist unsigniert — was immerhin bei einer so ausführlichen Darstellung auffallen mag —, trägt aber, unzweifelhaft nicht von der Hand des Zeichners, das Datum 1516. Thausing, der die Zahl noch für echt gehalten zu haben scheint, gibt ohne weitere Bemerkungen einen Ausschnitt aus der Zeichnung als Vignette mit der Überschrift: Madonna von 1516 (II^2, S. 37). Aber auch Lippmann, der das Datum für unecht erklärte, wollte doch an der Entstehungszeit um 1516 festhalten. Lorenz folgt ihm, scheint sich aber nicht ganz einig darüber geworden zu sein, ob er das Blatt lieber 1515 (zu L. 390) oder 1518 (zu dem „Stich“, statt dessen er aber wohl den Holzschnitt B. 101 meint) setzen solle. Ich halte diese späte Zeit für völlig ausgeschlossen, und nachdem ich es so ziemlich mit allen Epochen Dürerscher Kunst versucht habe, bin ich endlich auch für diese Zeichnung in der Zeit zwischen 1508 und 1511, in der Nähe des Holzschnittes B. 99, gelandet. Ich stimme danach Ephrussis Datierung zu, der das Blatt mit der Baseler Zeichnung von 1509 zusammenbringen wollte, wenn ich auch gerade auf diese Vergleichung kaum gekommen wäre. Die Frage der „Echtheit“ stelle ich zurück, da das Blatt, wenn auch unsigniert, so doch Dürer jedenfalls so nahe steht, daß man erst versuchen muß, die passende Stelle innerhalb Dürers Werk ausfindig zu machen, ehe man von da aus das Für und Wider überlegt. Ich habe bei diesem Vorgehen die Erfahrung gemacht, daß die Verdachtsgründe immer mehr zusammenschmolzen, die — ich

bitte, das offen gestehen zu dürfen — aus einer ehrlichen Antipathie gegen die Zeichnung heraus geboren waren. In diesem Fall ist überdies zu berücksichtigen, daß das Original im Gesamteindruck anders und zwar besser als die Reproduktion wirkt. Dann aber wird man auch von den rohen Weißhöhungen absehen müssen, die für Dürer sicher unmöglich sind, die aber auch abgesehen von der Frage der Autorschaft mit dem Zeichner des Blattes nichts zu tun haben dürften. Dagegen habe ich in den Strichlagen selbst keine fremden Elemente, Retouchen u. dgl. entdecken können, wie denn auch Lippmann nichts Derartiges erwähnt.

Die übliche Datierung: um 1516, oder weiter gefaßt: nach 1515 ist nun zunächst völlig zu eliminieren. Ich wüßte kaum etwas Verschiedeneres als die freie Auffassung italienischer Reminiszenzen und die freie, mit großen Tonflächen arbeitende Zeichenweise Dürers in dieser Zeit nach 1515. Die Zeichnung L. 47 arbeitet demgegenüber mit kleinen, nicht im großen zusammengesehenen Gegensätzen, mit ungleichmäßigen und unklaren Strichlagen. Man mag daraufhin vergleichen, was man will, die Engel, den Joseph, das Gewand der Maria — der Strich ist ängstlich und unfrei, so daß man schon nach der bloßen Strichführung wohl auch noch um ein paar Jahre vor das Jahr 1515 mit gleich negativem Resultat wird zurückgehen können. Gesamtanlage und Formauffassung bestätigen das.

In mancher Hinsicht scheint für einen Vergleich die schöne Albertina-Zeichnung von 1514, eine Anbetung des Kindes (Alb. 574), geeignet. Vielleicht stutzt man zuerst, wenn man etwa die Hände des Joseph vergleicht oder die Art, wie die Umrißkurve der Maria emporschwingt in Verbindung mit der Senkrechten. Aber dann wird es immer unmöglicher, die beiden Dinge zusammenzubringen. Schon allein die Art, wie L. 47 die fließende Bewegung des Mantelstücks, die bei Alb. 574 so prachtvoll dahingleitet, zerhackt durch Querstriche mit breiten Zwischenräumen, und wie dies Motiv des weiteren ausgebaut ist, schon das würde genügen, um die Zusammengehörigkeit abzuweisen. L. 229 von 1503 steht hier viel näher. Und nun die Bewegung und die Typen: wie bei L. 47 immer wieder eine neue Bewegung ansetzt, ohne inneren, aber auch ohne linearen Zusammenhalt — das ist undenkbar für den Zeichner des Albertina-Blattes von 1514, und ich kann diese Bewegung von L. 47 auch nicht anders

als unangenehm manieriert empfinden. Dagegen dann der Joseph gegenüber der schönen Bewegung von Alb. 574 ganz ängstlich stillgestellt. Aber auch abgesehen von der Bewegung ist der ganze Josephstypus in dieser späten Zeit so völlig unmöglich: mit seiner senilen Schläfrigkeit — der alte Mann muß vor lauter Langerweile schon ganz furchtbar gähnen —, mit dem kleinhakigen Gewirr von Runzeln und Haaren. Ein derartiger Joseph ist in der ganzen Zeit von 1511 an nicht mehr nachweisbar; vgl. die Holzschnitte von 1511 B. 96 und 97, das Schneidenadelblatt B. 43, dann Alb. 574 selbst, L. 322 von 1519 usw. (auch sonst die Greisenköpfe zu vergleichen). Dazu beachte man das Faltengewirr bei L. 47 und sehe jetzt vielleicht auch noch einmal die Hände genauer an, um nun zu erkennen, wie steif und schüchtern leblos diese Bildung gegenüber Alb. 574 ist. Dagegen die Ähnlichkeit mit dem Joseph auf dem Schlußblatt des Marienlebens (B. 95) geradezu schlagend. Danach könnte ein Anhaltspunkt für die Datierung gewonnen scheinen: Zeit des Marienlebens, vor Italien. Aber so ganz fehlt dieser Typus auch nach Italien nicht. Eine ziemlich große Ähnlichkeit zeigt aus späteren Jahren die eine Paulus-Zeichnung der Lannaschen Sammlung (Alb. 1120 = L. 176; c. 1513/14, für den Stich von 1514 nicht benutzt; auch die Tracht z. T. ähnlich). Doch ist hier nicht nur die Gesamtauffassung unvergleichlich großartiger, die ganze Schädelform vornehmer, schmaler, sondern auch der Strich an sich freier (vgl. z. B. die Umrahmung des Bartes), die Schattenflächen trotz des Liniengekrackels einheitlich zusammengestrichen. L. 47 müßte auch gegenüber dieser Zeichnung um einige Jahre zurückgeschoben werden, scheint aber doch nicht mehr ganz so vereinsamt nach Italien — für die zeichnerische Behandlung des Joseph-Kopfes vergleiche man den sitzenden Paulus L. 183.

Die Madonna mit dem Kinde ermöglicht ganz positive Bestimmungen, zunächst: sie kann nur nach Italien entstanden sein. Es ist die Rollenverteilung des Rosenkranzfestes mit dem Auseinanderbiegen der Bewegung, die vorauszusetzen ist. Dazu die komplizierte Bewegung der Maria: das Senken der rechten Schulter, die Gegenbewegung des Kopfes nach der hochgenommenen linken Schulter hin wiederholen das Bewegungsschema der Eva von 1507 im Prado, das sich bei den (von Justi aufgeführten) Vorstufen dieser

Figur noch nicht findet, und das hier ganz deutlich bereits als fertige Bewegung manieriert übertrieben erscheint. Geflissentlich knickt die Bewegung noch einmal in dem Baumstamm um. Man muß sagen, daß diese Bewegung selbst ebenso typisch nachitalienisch ist, wie überhaupt die in ihr hervortretende Vorliebe für das Arbeiten mit kontrastierenden Bewegungsrichtungen. Um aber die Empfindung, das Unreine der Töne hier richtig einzuschätzen, ist ein Vergleich der Madonna mit dem Engel der Windsor-Zeichnung von 1519 (L. 391) zu empfehlen.

Auch die beinahe liegende Haltung des Kindes in Verbindung mit der Körperwendung und dem Seitwärtsgreifen der Arme ist vor dem Rosenkranzfest nicht nachzuweisen. Damit verbunden ist das Motiv der blumenbringenden Kinder von dem Gemälde der Madonna mit dem Zeisig, wobei nicht nur das Motiv, sondern vor allem auch die Zusammenordnung der Kinder zu beachten ist, das vordere halb vom Rücken, das hintere von vorn gesehen. Aber die frischen Buben des Gemäldes erscheinen nun als eine ziemlich trostlose Gesellschaft. Und bei dem Christkind selbst denkt man auch an eine Art Krebsgang der Entwicklung in der Richtung auf die Maria mit der Meerkatze hin (man beachte die Schiebung der Beinchen).

Fassen wir das Bisherige zusammen, so ist 1507 das früheste mögliche Datum, wenn auch der Stil immer wieder in die voritalienische Zeit zurückzusinken scheint. Das Bild im ganzen aber ist nicht anders einzuordnen, als in der Nähe des Holzschnittes B. 99, also nach Italien, aber auch noch vor dem Jahre 1511. Hiermit stimmt das Verhältnis der Figuren zum Bildraum, weder recht von ihm aufgenommen noch auch ihn beherrschend (vgl. auch die Sippenholzschnitte von 1511 B. 96 und 97) und die Zusammenordnung mit dem Baum, die auch sonst der Zeit um 1511 eigentümlich ist (vgl. auch L. 443 von 1511). Dabei müßte man aber schon auf Grund des Baumes bei L. 47 noch vor das Jahr 1511 zurückgehen, so daß die Reihe (nur für den Baum) von L. 47 über Alb. 567 zu B. 96 hin ginge; auch bei den Einzelmadonnen wird der Baumstamm 1511 und dann weiter immer kürzer und massiger. Auch die lebhafte Bewegung der Maria findet um 1511 ihre Analogien und ebenso das Kind mit dem Perrückenkäppchen (vgl. z. B. L. 315 von 1511). Für das Matte, Langgezogene der Formen des Kindes scheint mir die Stehmadonna von 1508 (B. 31)

ähnlich im Empfinden. Nun aber im besondern die Beziehung zu dem Holzschnitt B. 99. Es fällt auf, daß der Gesamtzug der Bewegung der Maria und die Vereinigung mit dem Joseph ganz genau (im Gegensinn) mit dem Holzschnitt übereinstimmen — nur freilich, daß bei dem Holzschnitt die Bewegung Marias viel feiner und gleichmäßiger durchempfunden, der Joseph dagegen großartiger ist. Sollte hier ein Zufall vorliegen? Es wird das ganz unwahrscheinlich, indem sich genau an derselben Stelle, wo das Gewand zur Seite umbiegt, eine sehr ähnliche Pflanzengruppe findet, so daß man in der Vereinigung dieser Momente doch sicher mehr als einen Zufall sehen muß. Also L. 47 in irgendwelchem Zusammenhang mit der Vorzeichnung für den Holzschnitt B. 99, mit dem es auch zeitlich eng zusammenrückt.

Es scheint, daß unter dem Druck solcher verstandesmäßiger Erwägungen das Gefühl der Abneigung — das ich ja zudem nicht bei jedem werde voraussetzen dürfen — seine Beweiskraft verliert. Mag auch ein gewisser Stachel zurückbleiben, so daß man wohl reuig, aber nicht gerade freudig in den Schoß des Glaubens zurückkehrt. Es bleibt nur noch die Frage, wie das Verhältnis zu B. 99 aufzufassen ist. Ich habe im Text das Verhältnis so angenommen, daß die Entwicklung von L. 47 (und dem Prager Gemälde) zu dem Holzschnitt B. 99 hinführt — es spricht dafür, daß man nach dem Holzschnitt nur ungern den Rückschritt zu jener traurigen Greisenfigur und zu jener gezierten Maria annehmen möchte, daß überhaupt der Holzschnitt als die „fertigere" und schönere Formulierung erscheint. Dagegen könnte man anführen, daß doch der Joseph in der direkten Nähe Italiens vielleicht noch weniger glaublich sei (vgl. auch Alb. 450 von 1507), daß ferner der gruppenartige Aufbau mit dem Baum zusammen gegenüber B. 99 bereits einer späteren Entwicklungsstufe entspreche (vgl. den Text zu den Jahren 1511/12): man könnte auch auf das Schneidenadel-Blatt B. 43 als (jedoch bereits fernen) Zielpunkt dieser Entwicklung hinweisen. Ich verzichte auf die Entscheidung dieser Frage.

Und nun die Madonnen-Zeichnung in Chantilly, L. 336. Die bisherige Beurteilung des Blattes in der Literatur zeigt eine auffallende Differenz der Meinungen. H. A. Schmid und Justi (Repert. XXI, s. unten) hatten diese Zeichnung in die Frühzeit Dürers geschoben, Justi speziell sie für die von ihm zusammengestellte Gruppe der Jahre

13*

1503—06 herangezogen. Lorenz (S. 70) bringt sie dagegen in der Zeit von 1521—26 unter, „nicht ganz so spät“ wie die Zeichnung der lesenden Maria (oder Anna) in Chantilly (L. 335). Ob Lippmann zu der Vereinigung der beiden Zeichnungen auf einem Blatt in der Tat durch eine ähnliche Auffassung oder nicht vielmehr bloß durch das Format bestimmt wurde, weiß ich nicht, glaube jedoch das letztere. Damit würde die einzige Stütze, die Lorenz für seine Datierung anführen könnte, hinfällig sein. Das Blatt steht schon durch das Monogramm in gewisser Beziehung zu einer Anzahl von Zeichnungen, deren Echtheit nicht allgemein anerkannt ist. Daß mit der von Thausing und Wickhoff geforderten Radikalkur (Repert. VII, 1884, S. 206 und Ztschr. f. bild. Kunst XIX, 1884, S. 167) die ganze Frage am einfachsten und schnellsten erledigt wird, ist klar. Die von H. A. Schmid behauptete und von Justi im einzelnen durchgeführte Einordnung dieser wenig einheitlichen Gruppe von Zeichnungen in das Dürer-Werk begegnet doch manchen Schwierigkeiten, wie denn Wickhoff seine Bedenken auch noch nicht aufgegeben zu haben scheint (Kunstgesch. Anzeigen 1904, S. 111). Ich hüte mich, in dieses Wespennest zu stechen. Das halb verwischte Monogramm von L. 336, das auch Lippmann und Schmid bezweifelten, halte ich ebensowenig für echt, wie die gleiche Bezeichnung des oben im Anhang II besprochenen Blattes.

Die Zeichnung besteht aus zwei Teilen, zwischen denen ein „organischer Zusammenhang“ nicht hergestellt ist (Lippmann), obwohl augenscheinlich ein paar verirrte Linien den Anfang zu einer Verbindung des oberen (figürlichen) und des unteren (Gewand-) Stückes darstellen sollen. Gehen wir von dem Kind aus. Es ist in der Bewegung (der rechte Fuß am linken Knie!) und in der Zeichnung (der Kopf mit dem Perrückenkäppchen, bis auf die doppelten Linien am Hinterkopf!) mit dem Kinde von L. 47 so eng verwandt, daß man die beiden Zeichnungen gar nicht auseinanderbringen kann, wie ja auch das Motiv von L. 336 zu einer ähnlichen Szene passen und auch der Zug des Gewandes im allgemeinen stimmen würde. Das Kind stellt dabei die Verbindung mit dem Kinde der Meerkatzen-Madonna (in gleichem Sinne) her, wobei über das Motiv des rechten Arms noch nicht disponiert ist. Aber die lebhafte Gegenbewegung des Kinderkopfes kommt weder bei der Maria mit der Meerkatze noch sonst vor Italien vor, ist auch wohl erst nach Italien möglich. Ebenso

sind die Hände Marias, und wie sie das Kind halten, durchaus gleich in Empfindung und Zeichnung mit L. 47 — aber ebenso auch dieser Madonnenkopf und diese Gewandbehandlung? Im Hinblick besonders auf die letztere möchte man zu jener Datierung in die voritalienische Zeit gekommen sein — und nun andererseits der Zusammenhang mit L. 47! Der Leser selbst mag entscheiden, ob er diesen gordischen Knoten anders als mit dem Schwerte zu lösen vermag.

Endlich schließe ich hier noch ein Gemälde der heiligen Familie im Germanischen Museum zu Nürnberg an (Nr. 501, Leinwand, lt. Kat. h. 1, 12, br. 0,92), das, bisher in der Literatur nicht beachtet, in dem Dämmerlicht eines Treppenganges ein ziemlich verborgenes Dasein führt: es ist m. E. eine treue und nicht zu späte, wohl noch dem 16. Jahrhundert angehörende Kopie nach einem verlorenen Dürerbild aus der Zeit von 1508—11.

Das Gemälde erhält einige kunsthistorische Bedeutung zunächst dadurch, daß Strzygowskis Grazer Gemälde „von 1519“ damit endgültig aus der Reihe der Dürer-Werke entfernt wird: wie bereits vor mir Herr Dr. Glück festgestellt hatte, ist das Grazer Bild in seinem figürlichen Teil identisch mit der Mittelgruppe des Nürnberger Bildes, und der bloße Augenschein gibt sofort den zwingenden Beweis, daß das Grazer Gemälde unmöglich als originale Fassung dieser Gruppe gelten kann, vielmehr nur eine Dürer selbst sehr fern stehende, mit einer neuen Szenerie „verschönerte“ und z. T., wie in dem Engel, ganz sinnlos verballhornte Kopie darstellt. Herr Dr. Glück, dem ich auch an dieser Stelle für sein liebenswürdiges Entgegenkommen bestens danke, war so freundlich, meine Beobachtungen über den Zusammenhang des Nürnberger und des Grazer Gemäldes zu bestätigen und zu ergänzen.

Wie aber ist nun die an sich unleugbare Beziehung des Nürnberger (und somit auch in weiterer Entfernung des Grazer) Gemäldes zu Dürer zu interpretieren? Der Katalog spricht von einem späteren Nachahmer Dürers, was wohl für den ersten Anschein am nächsten liegen möchte. Ich glaube, darüber hinaus eine wirkliche Kopie an-



Abb. 26. Die heilige Familie mit Engeln. Nürnberg, German. Museum (Nr. 501). Kopie (Original c. 1508/09). Leinwand, h. 1, 12, br. 0,92.

Phot. Müller, Nürnberg.

nehmen zu müssen — nicht etwa aus übermütigem Entdeckereifer heraus, sondern nach den nüchternsten Prinzipien einer Wahrscheinlichkeitsrechnung.

Das erste Gefühl, mit dem man an ein solches obskures Stück heranzutreten pflegt, ist ein starkes Mißtrauen; man glaubt von vornherein nicht an einen „Dürer“ im vergessenen Winkel einer öffentlichen Galerie. Der erste Blick zeigt denn auch, daß von einem Original oder auch nur von einem gleichzeitigen Schulbild keine Rede sein kann: die technische Behandlung, die farbige Erscheinung und der matte, farblose Charakter der Form trotz allen offenbar Dürerschen Linienwesens sprechen mit ganz unverkennbarer Entschiedenheit. Also wohl eine Nachahmung, wer weiß, von wem? Aber es scheint, als ob die wirklich falschen Töne, die Unmöglichkeiten des künstlerischen Stils, die einer Nachahmung kaum fehlen können, hier nicht vorhanden sind. Das Bild erweckt — vor aller speziellen kunsthistorischen Vergleichung — durchaus den Eindruck einer gleichmäßigen und zwar Dürerschen Formenbehandlung: alles verwässert und verschlechtert, aber dabei doch in der Erfindung von Formen und Linien nichts Fremdartiges; ein verwaschener Abdruck letzter Qualität, aber ohne fremde Zutat. Es ist ein Stück, bei dem man die Persönlichkeit des betreffenden Malers ganz beiseite lassen kann — eine völlig unbedeutende und gleichgültige Persönlichkeit —, aber trotzdem und gerade deshalb ist jedes Stück des Bildes rein und gleichmäßig dürerisch, nur wie von einem alten, trüben Glase wiedergespiegelt. Nichts in dem Bilde ist, soviel ich sehe, als Kopie nach irgend einem noch erhaltenen Stück Dürerscher Kunst zu erweisen — und so sollte denn irgend ein Nachahmer es fertig gebracht haben, sich so in Dürersche Art hineinzuleben, daß er, in allem ganz selbständig, ein doch völlig glaubhaftes Stück Dürer-Kunst hingezaubert hätte? Mindestens dem Maler des Nürnberger Bildes wird man diesen Grad intuitiven Einlebens in Dürersche Kunst unbedingt absprechen. Aber der Mann könnte ja einzelne uns verlorene Stücke, Zeichnungen und dergl. von Dürer gekannt und benutzt haben? Jawohl — aber nicht einzelne Stücke, sondern ein ganzes Bild: eben das Urbild des Nürnberger Gemäldes. Nur dann wird die gleichmäßig verdünnte und doch in allem „echte“ Erscheinung des Bildes verständlich.

Ehe wir zu der Detailuntersuchung übergehen, sei noch der Grundgedanke des zu versuchenden Beweises im voraus angedeutet: wenn sich durch den Vergleich mit sicheren Dokumenten der Dürerschen Kunst herausstellt, daß die einzelnen Bildteile sämtlich einer ganz fest umrissenen Stilepoche Dürers gemäß sind, und wenn dann auch ihre Zusammenfügung zum Bildganzen nach den Gesetzen vollzogen erscheint, die sich für diese Stilepoche als gültig nachweisen lassen, wenn also das Bild restlos sich der Entwicklung Dürers an einem bestimmten Punkte einfügt, so ergibt die einfache Aufsummierung der einzelnen Wahrscheinlichkeiten, ob Kopie oder Nachahmung, die zwingende Entscheidung zugunsten der Kopie. Ich bin mir wohl bewußt, daß mit dieser Forderung einer vollständigen Analyse und stilkritischen Vergleichung ein Ideal aufgestellt ist, für dessen volle Verwirklichung unser Vermögen nicht ausreicht; wie denn jede Induktion notwendig unvollständig ist. Der Anfangs- und Schlußpunkt der Beweiskette — daß nämlich nicht bloße Übereinstimmung, sondern wirkliche Identität des Stils und der künstlerischen Persönlichkeit vorliegt —, sind überhaupt nicht direkt zu beweisen, sondern nur, mit fortschreitender Ausschließung des Gegenteils, zu erschließen und intuitiv nachzuerleben. Jeder Versuch, diese unmittelbare Intuition der Persönlichkeit als Beweisglied einzuschieben oder gar an Stelle des Beweises zu setzen, der doch nicht mit der Suggestion gestaltloser Lebensgefühle, sondern mit der Feststellung und Vergleichung greifbarer Lebensäußerungen durchgeführt werden muß — jeder derartige Versuch eines Beweises, wie man wohl meinen mag, von Herz zu Herz, muß schließlich in Phantasterei auslaufen. Zu unterscheiden davon ist die auch im folgenden angewandte und niemals ganz zu vermeidende abgekürzte Form des Analogiebeweises, die ohne weiteres einzelne bestimmte Formen, Linienkombinationen usw. als dürerisch bezeichnet, wobei man an das vergleichende Formengedächtnis desjenigen appellieren muß, der sich mit einiger Intensität dem Studium des betreffenden Meisters hingegeben hat. Doch ist eine derartige Abkürzung des Beweisverfahrens überall da unzulässig, wo nach Lage der Dinge die kritische Arbeit auf Schwierigkeiten und etwaigen Widerspruch gefaßt sein müßte; sie hat sich vielmehr auf solche Punkte zu beschränken, bei denen die Entscheidung so ohne weiteres gegeben ist, daß es überflüssig scheint, in solcher

Tageshelle noch mit dem Lämpchen der Kritik alle Winkel einzeln abzuleuchten.

Wir gehen aus von der Madonna selbst. Sie ist durchaus ein Geschwisterkind jener Madonna auf dem Richmond-Prager Gemälde von 1508, in jeder Einzelheit neu und doch wieder stilistisch völlig identisch. Es braucht das nicht weiter ausgeführt zu werden: von der Art der Kopfneigung der Maria bis zu der Bewegung des Kindes ist alles genau diesem Typus der säugenden Maria Dürers — und nur diesem Typus von 1508—11 12 — konform, doch mag auch noch auf die Zeichnung des Dresdener Skizzenbuchs (Bruck Tfl. 80) hingewiesen werden, die dann zu dem Holzschnitt B. 99 weiterführt. Die Tracht (mit der Höhlung des Manteltuchs hinter dem Arm) und der Linienzug des Gewandes (mit dem gegensätzlichen Auslaufen gegenüber der Bewegung des Oberkörpers) stimmen ebenfalls mit jenen Darstellungen überein (B. 99): für die Art der Kombination des überfallenden Manteltuchs mit dem Gewand darunter vgl. den Stich von 1511, B. 41. Und wenn überhaupt, so wird man zuerst bei dem Linienspiel dieses Gewandes den besonderen Linienduktus der Dürerschen Hand anerkennen. Es könnte also die Kopie einer Dürer-Madonna von 1508 bis spätestens 1511 in das Bild hineingesetzt sein — wie ja der Grazer Kopist die Madonna mit dem Engel allein gibt —, aber mindestens den musizierenden Engel müßte man ebenfalls von Dürer hinzunehmen: er füllt notwendig diejenige Stelle, die bei B. 99 (und L. 47; vgl. auch das Schneidenadelblatt B. 43 und sogar noch den Holzschnitt von 1518, B. 101) von der Kräutergruppe besetzt ist, und die bei dieser Gewandführung besetzt sein muß: das inhaltliche Analogon findet sich bei dem Holzschnitt B. 97 von 1511 (vgl. auch den kleinen Violinspieler auf der Baseler Zeichnung von 1509). Es ist jener noch nicht ganz frei entwickelte knollige Typus, den ich u. a. auch auf den Flügeln des Dresdener Altars wiederzuerkennen glaube (über dem Sebastian, vgl. Justi, D.'s Dresdener Altar, Abb. 5). Wie der Engel, so gehören aber auch die Häschen unbedingt zur Madonnengruppe, die Spielgefährten der Baseler Zeichnung von 1509: die ganze Gruppe widerspruchslos ein stilechtes Dürer-Werk der Zeit der Madonna mit der Schwertlilie von 1508.

Aber nur diese Gruppe? Schon die Breitenerstreckung der Dreieckssilhouette zwingt zu der Annahme, daß die Madonna nicht

wie bei jenem Gemälde von 1508 allein die Bildfläche füllte, sondern daß noch andere Figuren hinzukamen, wie bei dem Holzschnitt B. 99 die Madonnengruppe in frei ausschwingendem Dreiecksumriß vor eine Reihe von Nebenfiguren gesetzt ist. Hier nun auch die inhaltliche Analogie zu dem Joseph des Nürnberger Bildes, der dabei jedoch mehr dem Typus von L. 47 entspricht (fortgeführt bei H. B. 96). Stellung und Gewandung der Figur, die zuerst vielleicht nicht sehr überzeugend anmutet, haben ihre zwingende Analogie (nicht etwa ihr Vorbild!) in dem Johannes des Kruzifixus-Stiches von 1508 (B. 24). Also ein weiterer sicherer Bestandteil jenes vorauszusetzenden Originals von 1508—09 (wie wir nunmehr kurz sagen wollen). Es ist klar, daß wir damit zu der Annahme entsprechender Figuren links geführt werden: gut Dürersche Gestalten sowohl der Joachim (vgl. die beiden Eckfiguren von H. B. 97, 1511; die Kopfbedeckung!) wie die sitzende Anna mit dem Buch, das sie hier aufstützt (vgl. das Berliner Gemälde von 1506), während sie es 1511 (H. B. 97) aufgeschlagen hat. Es scheint weder möglich noch nötig, bei diesen Gestalten, die schon auf den ersten Blick viel mehr überzeugen als der Joseph, jedes Detail namhaft zu machen, doch vergleiche man etwa noch für die Anordnung des Kopftuches der Anna die Magdalena des Schneidenadelblattes B. 43. Beachtet sei auch die Art der Zusammenordnung der beiden Frauen, wie dieselbe Körper- und Kopfhaltung einfach wiederholt ist; es ist dasselbe Empfinden, dieselbe etwas stumpfe Monotonie wie noch bei dem Holzschnitt von 1511 (B. 97).

Wir kommen damit bereits zu der Zusammenfügung der einzelnen Teile zum Bildganzen, doch mag schon vorher gefragt sein, ob es auch nur einigermaßen glaublich ist, daß ein Nachahmer mit so sicherem Instinkt in jeder Einzelheit den Stil einer bestimmten Epoche trifft. Muß das nicht alles so, wie es hier beisammen ist, bereits auch (im Original) zusammen gewesen sein, so daß demnach eine Kopie und keine Nachahmung vorliegt? Die Antwort liegt darin, daß auch die Bildkomposition als Ganzes der Zeit um oder bald nach 1508/09 angehören muß. Es wurde bereits mehrfach auf den Holzschnitt B. 99 hingewiesen, und nun vergleiche man nochmals, wie die Massen disponiert sind, wie die Gruppe der Madonna frei vor die Assistenz geschoben ist, wie bei dieser Assistenz die eine Bildhälfte stärker belastet und der Umriß dort höher emporgetrieben ist als bei der

schwächeren andern: es ist das gleiche Abwägen der Massen bei dem Holzschnitt und bei dem Nürnberger Bild. Es ist dann vielleicht noch greifbarer, wie die Landschaft zur Abrundung des Bildes herangezogen ist: hinten ein Bogen von Hügelzügen, auf der einen Seite lockere Baumkronen. 1511 (H. B. 97) ist das bereits anders, so daß die Eingrenzung auf die Zeit vor 1511 (mit 1508 als unterer Grenze) nahegelegt wird. Ich brauche nun dem Leser nicht mehr das Rechenexempel vorzuführen, das sich aus dieser Summe von Koinzidenzen für die Frage, ob Kopie oder Nachahmung, ergibt. Wir haben in dem Nürnberger Bild eine Kopie eines Dürerschen Sippenbildes, das um 1508/09, spätestens bis 1511 hin, entstanden ist: etwa parallel mit dem Holzschnitt B. 99, als Vorstufe zu dem Holzschnitt der heiligen Sippe von 1511, B. 97.

Doch es fehlen noch aus dem Nürnberger Gemälde die himmlischen Erscheinungen der krönenden Engel und Gottvaters mit der Taube. Ich gestehe, daß ich hier zunächst einige Bedenken hegte. Ich kann diese Form der krönenden Engel bei Marienbildern von 1508—11 sonst nicht nachweisen, und es ist dies der einzige Fall, in dem das Nürnberger Bild einen neuen, sonst nicht zu belegenden Zug der Entwicklung jener Jahre hinzubringt. Aber nur einen neuen, keinen fremden Zug. Daß dergleichen Engelbildungen bei Dürer jederzeit, besonders im Passionskreise heimisch waren, ist bekannt, und für diese Zeit wird man dann noch vor allem an das Allerheiligenbild (und H. B. 122) erinnern. Und nun zeigt der Vergleich mit den entsprechenden Engelgruppen von 1518—20 ganz deutlich, daß hier in der Tat die frühere, jener Zeit bis 1511 entsprechende Lösung der Aufgabe vorliegt: jene etwas matte und derbe Eintönigkeit der Gruppierung, wie die Köpfe ganz gleichmäßig eingestellt und die Oberschenkel gleichmäßig nebeneinander gelegt sind. Beide Figuren übrigens, wie man wohl ohne weiteres zugeben wird, in der Bewegung und im Linearen überzeugend dürerisch. Die feinere, viel mehr zittrige und krümlige Bewegtheit von L. 265 wird auch dadurch näher an das Jahr 1513 herangerückt. Das ganze Motiv hat bei dem Nürnberger Bild noch etwas ärmlich Enges, was es von vornherein von der Pracht von 1518/20 unterscheidet. Der Vollständigkeit halber seien noch die sehr „echt“ anmutende Krone und die stereotype Halbfigur des segnenden Gottvaters erwähnt (das Fehlen der Krone so

zu erklären, daß sie ja eben von den Engeln zu dem Gottessohn herabgetragen wird). Auch in der Hinzufügung dieser feierlichen Klänge zu dem Familienbild steht das Nürnberger Gemälde noch vor dem Jahre 1511, auf der Stufe des Holzschnittes B. 99.

Es bleibt nur noch die Frage, wie das Original zu denken ist. Ich glaube, es ist kaum zu zweifeln: als Gemälde, wahrscheinlich sogar in ungefähr gleicher Größe mit der Nürnberger Kopie. Es wird das dadurch bestätigt, das die Grazer Kopie, die doch jedenfalls nicht nach der Nürnberger Kopie, sondern nach dem Original hergestellt ist, ungefähr dieselbe Größe der Figuren aufweist. Eine Vergrößerung der Kopie etwa nach einer Zeichnung ist schon deshalb abzulehnen, weil die Schwierigkeit, dabei die Stilreinheit der Einzelform zu wahren, kaum so überwunden sein könnte, wie es hier geschehen ist.

Die Einordnung des Bildes in den Text dieses Buches war mir, da der Druck bereits begonnen hatte, nicht mehr möglich. Für die beigegebene Abbildung konnte mit gütiger Erlaubnis von Herrn Dr. Glück eine in seinem Auftrag hergestellte Aufnahme benutzt werden.

Anhang IX. Die Berliner Zeichnung L. 16; ein Skizzenblatt in Budapest (L. 185 = Alb. 110).

Die Datierung von L. 16 in die späte Zeit, bei der sie dem Texte eingefügt ist, ist Justi zu danken, der auf Grund seiner Ausführungen über das Motiv der krönenden Engel (Repert. XXVI, 1903, S. 464 f.) L. 16 zwischen den Stich und den Holzschnitt von 1518 setzt. Von dem Jahre 1507, das Lippmann auf Grund einer Kupferstichnachbildung des 18. Jahrhunderts annahm, kann danach keine Rede mehr sein. Lorenz, der das Blatt trotz einigen Schwankens doch 1507 unterbringt, scheint Justis Bemerkungen ebenso übersehen zu haben, wie ihm auch Justis Buch über die konstruierten Figuren und Köpfe unbekannt geblieben zu sein scheint. Nur die spezielle Einordnung zwischen den Stich und den Holzschnitt von 1518 glaube ich nicht annehmen zu dürfen, zumal auch Justi hier bereits „eine Abzweigung aus der fortlaufenden Reihe“ empfand. Schon das Grundmotiv der fast gestreckt erhobenen Arme der Engel bei L. 16

schließt diese Reihenfolge aus, dann auch Einzelheiten, wie die Vertauschung des vorstoßenden Knies. Ich hatte dann geglaubt, die Zeichnung vor den Stich, etwa 1517, ansetzen zu können (vgl. Hirth-Muther 47a = Pass. 177 und K. B. 26 von 1516). Doch haben die Engel vielmehr bereits den großen einfachen Zug von L. 322 (1519), nur mit der Abweichung in der Haltung, die aus der Beziehung zur Madonnengruppe hervorging (vgl. das im Text Gesagte) — wie überhaupt die Gruppe der Engel nicht für sich gezeichnet und auch nicht für sich in selbständiger Linie entwickelt wurde, sondern erst innerhalb des ganzen Bildzusammenhanges verständlich wird. Je nachdem dieser Zusammenhang sich lockert oder strafft, und je nach den Erfordernissen des Linienzuges ändert sich die Einzelform. Nach dem Bildganzen aber ist es kaum zu bezweifeln, daß L. 16 später entstanden ist als der Holzschnitt von 1518. Über die hierfür entscheidenden Beziehungen zu L. 391 von 1519, ferner zu dem Engel bei K. B. 37 von 1520 vgl. den Text. Schon das Größerwerden der Madonna rechtfertigt diese Anordnung (nach dem Holzschnitt). Und dann: sollte das große Motiv des Musikengels von L. 16 sich in dem Holzschnitt von 1518 in die vielen kleinen Einzelstückchen zersplittert haben, um 1519 wieder zu erscheinen? Fast noch unglaublicher erscheint es, daß Dürer das bei L. 16 von dem Engel getragene Blumentöpfchen dann in jene drei Einzelmotive des Holzschnittes auseinandergeteilt hätte, daß jene nicht vielmehr sich in der einfacheren und größeren Form geeinigt hätten. Das Verhältnis von L. 16 zu dem Holzschnitt entspricht jener Art des Zusammenstreichens der Motive, wie Justi es in demselben Aufsatz kennzeichnet, entspricht aber auch der in dem vorliegenden Material angedeuteten Entwicklung.

Mit L. 16 steht die Madonnenzeichnung eines Skizzenblattes in Budapest (L. 185 = Alb. 110) in gewissem Zusammenhang, wie das auch Lorenz richtig erkannt hat, der sie daher ebenfalls um 1506/07 ansetzt. Der Albertina-Text setzt das Blatt richtiger um 1514 an und weist bereits auf L. 324 (c. 1521) hin, woran man wohl ganz gut denken könnte; doch ist dort der Engel bedeutend tiefer gerückt und auch sonst die Ähnlichkeit geringer als bei L. 16. Die Datierung dieser (ganz flüchtigen) Madonnen-Skizze wird nun dadurch gesichert, daß sie später als die Trachtstudie unten links hingezeichnet ist. Diese letztere aber gehört ganz deutlich in die Zeit der Trophäen-

reiter von 1518 (Alb. 330, 331, 571, 581, 570, 1169) und ist zudem getreu benutzt in einer unzweifelhaft ebendahin gehörigen Reiterstudie (L. 305). Man kommt dadurch für die Madonnenskizze mit sehr großer Wahrscheinlichkeit gerade auf die Jahre 1518/19. Der Zusammenhang mit L. 16 liegt in dieser Gleichzeitigkeit, nicht etwa sollte die Skizze zur Vorbereitung gerade von L. 16 dienen.

Anhang X. Zur Datierung der Altarbild-Entwürfe von 1521/22.

Die 4 Entwürfe für ein Altarbild, deren im Text gegebene Reihenfolge hier zu begründen ist, zerfallen von selbst in die Gruppe der Breitbilder, L. 364 (Bonnat) und 324 (Louvre), und die der Hochbilder, L. 363 und 362 (beide in der Sammlung Bonnat). Nur das eine von diesen beiden Hochbildern, L. 363, ist datiert: 1522, wohin nun also wegen der engen Verwandtschaft der beiden Blätter auch das andere Hochbild (L. 362) gehören muß. Für die Datierung und die Feststellung des gegenseitigen Verhältnisses ist außerdem noch gegeben: das Datum 1521 auf den Kopf- und anderen Studien, die in den Breitbildern und nur in diesen benutzt wurden (s. unten), und das Datum 1521 auf der Zeichnung in Chantilly L. 343, die unverkennbare Beziehungen zu den Breitbildern und zwar speziell zu L. 364 enthält. Die allgemeine Reihenfolge ist danach sicher: 1521 das Breitbild L. 343 und ebenso 1521 die großen Kopfstudien, dann, also kurzweg ebenfalls 1521, die beiden Breitbilder L. 364 und 324, die jene Studien und die Gesamtanlage von L. 343 benutzen; endlich die Hochbilder von 1522, L. 363 und 362, die außer der Änderung der Bildanlage auch auf die Benutzung der Studien von 1521 verzichten (mit einer nur scheinbaren Ausnahme, s. unten). In dieser allgemeinen Gruppierung stimme ich mit Lippmann und Lorenz überein, während die Datierung Justis (Repert. XXVI, S. 474): erst die beiden Hochbilder, dann die Kopfstudien, dann mit deren Benutzung die beiden Breitbilder, sich schon damit erledigt, daß das eine Hochbild 1522, die Studien dagegen 1521 datiert sind. Dagegen glaube ich, in der Beurteilung des Verhältnisses der einzelnen Entwürfe zueinander Justi gegenüber

Lorenz, dem Conway gefolgt ist (Repert. XXVIII, 1905, S. 147 f.), zustimmen zu müssen: L. 364 vor 324, dementsprechend dann auch L. 363 vor 362, d. h. in beiden Fällen die freiere, in prächtiger Lockerheit gebaute Komposition vor der strengeren und engeren, schematisch zurechtgeschnittenen Form. Wir sehen zunächst von der Frage der stilistischen Entwicklung ab, um fürs erste das Material selbst sprechen zu lassen.

Ganz deutlich gehört L. 364 an L. 343 heran, schon wegen der größeren Betonung der Breitenausdehnung, dann wegen der Einordnung der Engel in die Bildecken, wegen des stärkeren Hervortretens des Säulenbaus; dazu Einzelheiten wie die Ähnlichkeit des Königs David von L. 364 und der Figur mit dem Kelch bei L. 343, und endlich der Gesamtzug der Komposition. Bei L. 324 tritt dagegen die Übereinstimmung mit L. 343 sehr zurück, bz. fehlt ganz. Nun ist es aber an sich nicht wahrscheinlich, daß L. 343 zwischen die in der Bildaufgabe unter sich gleichen, von L. 343 aber verschiedenen Entwürfe der Breit- und Hochbilder hineingehört (vgl. von Einzelheiten die Jakobus-Figur, die auf Breit- und Hochbildern ziemlich gleich und anders als bei L. 343 ist), und die Bestätigung hierfür liegt in den Beziehungen von L. 343 zu den Zeichnungen von 1519/20 (für den Engel zur Seite der Madonna vgl. L. 399, für das Kind L. 391 und 160, für den Joseph L. 322). In keiner Weise läßt sich also L. 343 nach den Breitbildern einordnen. Ist es aber vorher entstanden, so weist die Beziehung zu L. 364 daraufhin, daß L. 364 vor 324 entstanden ist.

Eben darauf führt die Art der Benutzung der Kopfstudien von 1521 bei L. 364 und 324. Es sind folgende Studien: L. 65 (Apollonia), 326 (Barbara), 289 (Joseph; Datum z. T. unleserlich), dazu die Engelszeichnung L. 170, die nur bei L. 364 benutzt wurde; L. 127 von 1521 ist für einen Engelskopf wohl zu hart in den Formen, aber immerhin dem einen Engel von L. 364 ähnlich. L. 171 (Conway) gehört, wie schon die Andeutung der Körperhaltung zeigen sollte, weder zu dem pfeifenden Engel von L. 170 noch sonst hierher. Ebenso fehlt für den Engelskopf der Ambrosiana (Dürer-Society VII, 1904, Tfl. 9) die Möglichkeit einer festen Verbindung mit den Altarbildentwürfen. Die andern vorauszusetzenden Studien — mindestens für die Katharina und Agnes müssen solche existiert haben — scheinen verloren. Nun

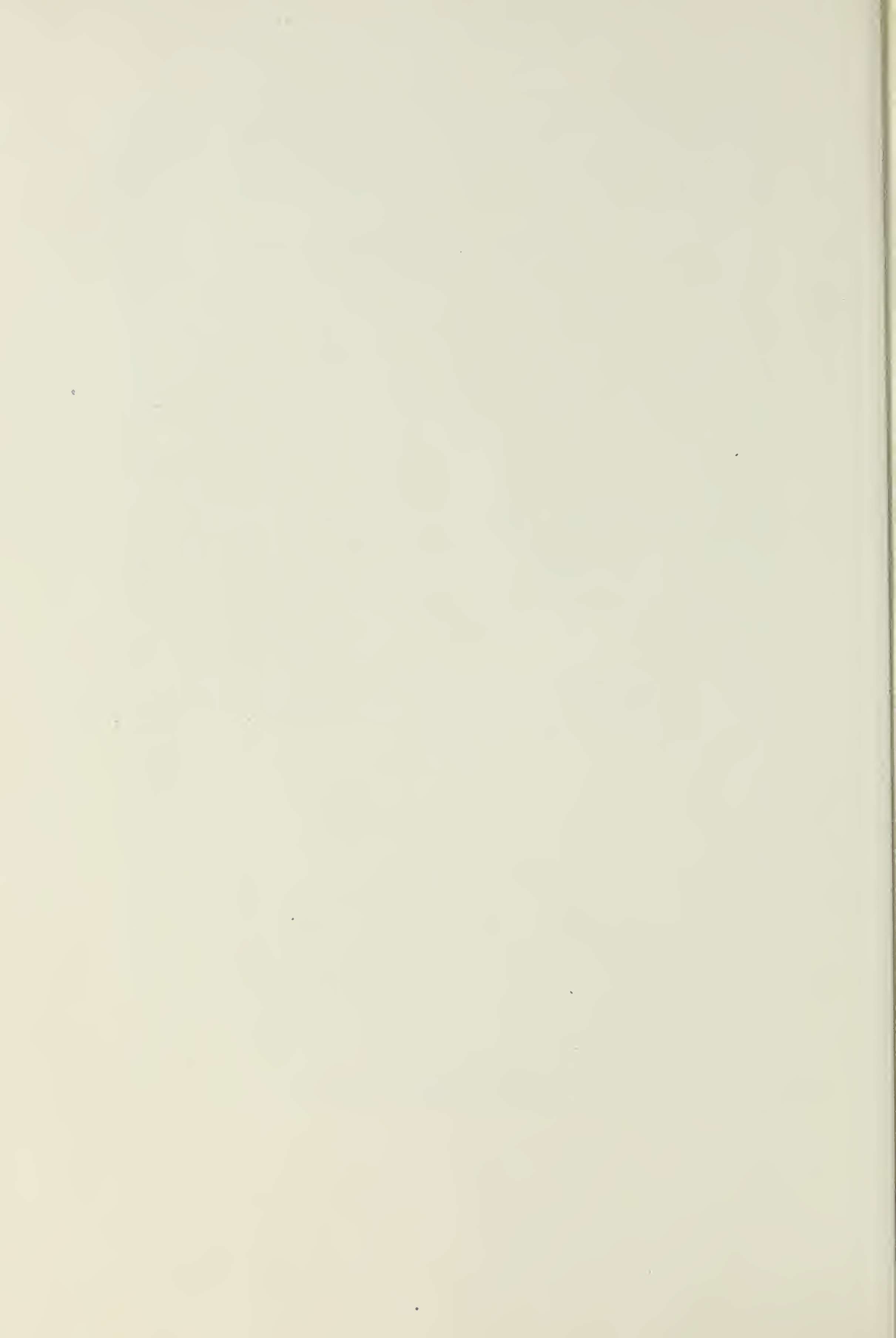
ist aber meines Erachtens Justi durchaus beizustimmen, wenn er nach dem Grade der Andeutung dieser Kopfstudien L. 364 vor 324 setzt: indem bei L. 364 zuerst die zu benutzende Studie genau fixiert wurde, während nachher bei L. 324 die flüchtige Andeutung genügte, da ja nun bereits die Verbindung der Figur mit der Studie sicher gestellt war. Das umgekehrte Verhältnis bleibt natürlich auch an sich denkbar, ist aber psychologisch viel weniger wahrscheinlich, da man dann doch fragen müßte, welcher Grund Dürer zu dem unproportionalen Hervorheben der doch bereits feststehenden Studien gebracht haben könne. Dazu kommt, daß gegenüber der Vorlage bei L. 324 sowohl die Apollonia (mit der Andeutung doch wohl eines Kranzes) wie der Joseph unter Festhaltung der Grundformen leicht geändert sind, was bei dem Joseph zugleich eine Rückkehr zu dem gewöhnlichen Typus bedeutete — auch dieser Vorgang schwer umgekehrt zu denken. Es ist vollends undenkbar, daß Dürer etwa zuerst L. 324 und dann nach diesen flüchtigen Andeutungen die großen Naturstudien gezeichnet und dabei doch die Anlage der kleinen Skizze so genau festgehalten hätte. Sind aber die Kopfstudien bereits vorher und für sich, doch wohl schon in den Niederlanden, gezeichnet, so muß L. 364 vor L. 324 entstanden sein: dort vollzieht sich das Zusammenwachsen von Kopfstudie und Figur.

Wenn aber L. 364 vor 324 anzusetzen ist, so muß nach der Analogie des hierin ausgesprochenen Schaffensvorganges L. 363 vor 362 gehören. Von den hier etwa vorauszusetzenden Studien ist keine erhalten; die (von Lorenz vorgeschlagene und von Conway akzeptierte) Beziehung der Kopfstudie von L. 327 auf die Katharina von L. 363 ist von Justi mit vollem Recht abgewiesen worden (die Haltung ist wesentlich anders), und die Beziehung der Händestudie von L. 327 auf den „Joachim“ (soll wohl heißen: Jakobus) von L. 363 ist wenig glaublich. Für die Gewandstudie von L. 161 kann die Verbindung mit der Madonnenfigur der Hochbilder nur als leere Möglichkeit gelten. Dagegen könnte man denken, daß L. 362 für die eine nachträglich hinzugefügte Füllfigur (links) auf die Barbara der Breitbilder zurückgreift, doch ist auch das bei der flüchtigen Andeutung wenigstens nicht als bewußtes Wiederaufnehmen zu fassen, da ein ganz gleicher Kopf bei L. 324 in der gleichen Rolle als Füllstück erscheint, wobei doch natürlich nicht an zweimalige Benutzung derselben Studie auf

demselben Bilde gedacht werden konnte. Bei diesen Füllfiguren entscheidet überhaupt nicht das Vorhandensein einer Studie, die hier sogar auszuschließen ist, sondern das formale Bedürfnis nach kontrastierenden Ansichten.

Die sehr große Wahrscheinlichkeit, die sich aus den obigen Kriterien für die Reihenfolge der Entwürfe ergab, wobei absichtlich die Frage der stilistischen Entwicklung zunächst ausgeschaltet wurde, wird zur Gewißheit dadurch, daß eben nur diese Reihenfolge mit der stilistischen Entwicklung Dürers übereinstimmt und zugleich allein psychologisch begreiflich erscheint. Oder wo hätten wir in der Zeit der niederländischen Reise, wo doch Entwürfe genug vorhanden sind, oder sonst bei Dürer den Fall, daß er erst eng und streng und schematisch, dann leicht und frei und schwelgend im Formenwohlklang wird, daß er die Gegensätze, statt sie zu binden, löst? Wie wäre diese Entwicklung vereinbar mit derjenigen Kunst, die in den Münchener Apostelbildern ihr Höchstes erreicht? Die italienisch-formale Auffassung bedeutet hierfür durchaus nur die notwendige Durchgangsstufe, nicht den Zielpunkt der Entwicklung. Man müßte, um nur noch eins hervorzuheben, die Münchener Apostelgruppen mit ihren Kontrasten vor die kontrastlosen Einzelfiguren setzen, wenn man das Verhältnis der Entstehung jener Entwürfe umkehren wollte. Im übrigen verweise ich für das Stilistische, für Analogien usw. auf den Text dieses und des letzten Abschnittes.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.



Haupt, A., Peter Flettner, der erste Meister des Otto Heinrichsbaus zu Heidelberg.

Mit 15 Tfln. und 33 Illustrationen im Text. Kart. Leipzig 1904. Mk. 8.— (Kunstgeschichtliche Monographien Bd. I.)

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelsbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor zwei Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Grossherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiessenermassen Flettnerschen Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Es ist selbst für den kunstsinnigen Laien bei der Betrachtung des reichen Materials von Abbildungen oft interessant, ja verblüffend, mit welch positiver Sicherheit es dem Autor dank seiner umfangreichen Forschungen gelungen ist, die künstlerische Hand Flettners in den verglichenen Ornamenten wiederzuerkennen und die für ihre Identität sprechenden Merkmale ausführlich darzulegen. Jedenfalls ist das Buch ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüsst werden.

Burckhardt, R., Cima da Conegliano.

Ein Venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Mit 31 Abbildungen in Autotypie. Elegant kartoniert. Kunstgeschichtliche Monographien, Band II. Preis Mk. 12.—.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuss, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der grossen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen. Einer im ersten analytischen Abschnitt des Buches in chronologischer Reihenfolge gegebenen Beschreibung der Hauptwerke, bei der die jeweiligen, für die künstlerische Entwicklung wichtigen Punkte besonders betont werden, folgt der synthetische Teil, in dem versucht wird, Cima's künstlerisches Werden und sein Wesen darzustellen, und schliesslich durch Vergleiche mit den Werken des grössten Künstlers seiner Zeit, Giovanni Bellini, Cima's Bedeutung für die Kunstgeschichte Venedigs festzustellen.

So ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, das dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben, was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines grossen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

Otto Waser, Anton Graff von Winterthur.

Bildnisse des Meisters, herausgegeben vom Kunstverein Winterthur. Mit 13 Textabbildungen und 40 Tafeln (nach photograph. Originalaufnahmen). 4. Winterthur 1904. Origlwd. Preis Mk. 32.—

Der Schweizer Anton Graff (1736—1813) war der Modemaler seiner Zeit und es gab in Deutschland nur wenige Leute von Bedeutung, welche er nicht porträtiert hätte; er darf auch sehr wohl als der Porträtist unserer Klassiker bezeichnet werden: ihm sassen Gellert, Lessing, Gessner und Bodmer, Wieland Herder, Schiller, Bürger — leider aber nicht Goethe, obgleich er während seines Aufenthaltes in Leipzig auch mit G. zusammengekommen ist und dessen Jugendliebe Käthchen Schönkopf porträtiert hat. Steht so der Name Anton Graffs in engstem Zusammenhange mit den Klassikern unserer Literatur, so sind auch seine persönlichen Beziehungen besonders zu unserem engeren Vaterlande Sachsen nicht minder interessant. Nahezu ein halbes Jahrhundert, bis zu seinem Tode, hat sich Anton Graff Sachsen und seiner Residenz anhänglich gezeigt. Dieses Land ist in der Tat seine zweite Heimat geworden, denn seine Kunst brachte ihm einen Ruf an die Dresdener Akademie, an der er als Lehrer wirkte, der Kurfürst von Sachsen ernannte ihn 1766 zu seinem Hofmaler und in Leipzig fand er in dem „Buchhändler-Fürsten" Phillipp Erasmus Reich einen Gönner, in dessen Auftrage er u. a. Gellert und Lessing, den Philosophen Moses Mendelssohn und eine grosse Reihe anderer Literaten und Gelehrten gemalt hat. Kurz, Sachsen ist sozusagen Graffs Künstlerheimat geworden, was er auch selbst ausgedrückt hat, indem er sagt: „Von dieser Zeit an ging es mir immer glücklich" — ein Los, das nur wenigen Künstlern zu teil ward.

Ausserdem darf Graff geradezu als der einzige deutsche Bildnismaler des 18. Jahrhunderts gelten, der mit Geschmack und Erfolg einen gewissen Realismus im Bildnis durchgesetzt hat, wie sein von ihm porträtierter Freund Daniel Chodowiecki auf dem Gebiete der Illustration bürgerl. Zustände als Realist gewirkt hat.

Die beigegebenen 40 Tafeln bringen eine Auswahl der schönsten Schöpfungen (Porträts) dieses Meisters in vorzüglicher Reproduktion mit ausführlichem erklärenden Text und stellen dar: Anton Graff im Alter von 48 Jahren. — Anton Graff im Alter von 50 Jahren. — Anton Graff (58 Jahre). — Der Künstler und seine Gattin vor Sulzers Bildnis. — Auguste Graff geb. Sulzer (des Künstlers Gattin). — Des Künstlers Gattin mit Töchterchen. — Des Künstlers Gattin kurz vor ihrem Tode. — Graffs Sohn Carl Anton, zeichnend. — Graffs Sohn Georg, mit Seifenblasen spielend. — Prof. J. G. Sulzer. — J. G. Sulzer mit seinem Enkel Carl Anton Graf. — Pfarrer Däbniker und Frau. — A. Wirz und Frau. J. N. Schellenberg, Graffs Lehrer. — J. R. Schellenberg (Sohn des Vorigen), Maler und Kupferstecher. — A. Zingg, Maler und Kupferstecher aus St. Gallen. — Juditha Gessner. — Johannes Sulzer. — H. U. Hagner. — Derselbe, 63 Jahre alt. — Elias Bidermann. — Christoph Ziegler, Schultheiss v. Winterthur. — Salomon Hegner. — Anna Hegner. geb. Sulzer (des Vorigen zweite Gattin). — Melchior Steiner v. Winterthur. — Herzogin Louise Auguste v. Schleswig-Holstein-Augustenburg. — Graf Kielmannsegg. — Unbekannte Dame. — Käthchen Schönkopf (Frau Dr. Kahne).

Das vorliegende Graff-Album ist vom Winterthurer Kunstverein als ein Erinnerungszeichen an die dortige Graff-Ausstellung von 1901 und als eine Ergänzung zu dem Tafelwerke J. Vogels ausgegeben, bisher aber noch nicht in den Handel gebracht worden.

Nur in 300 Exemplaren hergestellt, wovon die Hälfte durch Subskription in der Schweiz bereits aufgebracht ist.

Riquer, A. de, Ex-libris 1903.

XI Seiten und 64 Blatt mit je 1 Ex-libris und 1 Blatt Index, Quart. Lwd. Leipzig 1904. Mk. 20.—

In sehr geringer Auflage gedruckt.

Die Ex-libris selbst sind in jeder Hinsicht genaue Reproduktionen der Originale; nicht nur, dass sie gleichzeitig mit denjenigen Abzügen hergestellt worden sind, welche die Inhaber der einzelnen Bücherzeichen erhalten haben, sondern jedes Blatt ist auch auf demselben Papier und in denselben Farbentönen wiedergegeben wie das Original, so dass, wie der Verfasser selbst sagt, kein Unterschied besteht zwischen den in diesem Bande enthaltenen Blättern und denjenigen, die für die Besitzer der Ex-libris hergestellt worden sind.

Hervorragende Künstler der Neuzeit, wie Gavarni, Rops, Burne, Jones, Bracquemond, Breadley, Klinger, Beardsley, Anning Bell, Walter Crane etc. haben es sich bereits zur Aufgabe gemacht, der Kunst des Ex-libris und des Buchschmuckes ihre Tätigkeit zuzuwenden und so wird auch der vorliegende stattliche Band Kupferstich-Sammlungen und Museen, Kunst-Akademien und Kunstgewerbe-Schulen, dem Bibliophilen und Künstler und jedem, der sich irgendwie mit Buchausstattung beschäftigt willkommen sein.

Der beste Ex-libris-Kenner der Gegenwart, Graf Leiningen-Westerburg schreibt:

„Anfang Februar erschien eine neue, prächtige Ex-libris-Veröffentlichung: „A. de Riquer, Ex-libris“, 1903 als erster bedeutender Ex-libris-Gruss aus dem kunstbewährten Spanien. Unter den bisherigen Ex-libriswerken einzelner Künstler nimmt diese grossartige Publikation, in der sich so recht Kunst und feine Bildung vereinigt zeigen, wohl den ersten Rang ein . . . . Sämtliche 64 Ex-libris A. de Riquer's — des bedeutendsten der katalonischen Künstler — sind Kompositionen modernen Charakters . . . Das Buch ist wohl bis jetzt das interessanteste und sollte in keiner Ex-libris-Fachbibliothek fehlen.“ („Ex-libris“ XIV. Jahrgg. Heft I).

Zeller, A., Burg Hornberg am Neckar.

Mit 9 photolitographischen Tafeln und 21 Textillustrationen. Folio. Leipzig 1903. Mk. 20.—

Ein wichtiger Beitrag zur Burgenkunde des Mittelalters nicht allein in bezug auf Architektur, sondern besonders auch in Hinsicht auf die Kultur- und Literaturgeschichte Deutschlands, die Lokal- und Adelsgeschichte Württembergs und die Spezialgeschichte der Reformationszeit und des Bauernkrieges.

Burg Hornberg bei Neckarzimmern, als einstiger Wohnsitz einer unserer gefeiertesten Rittergestalten aus dem Ende der mittelalterlichen Zeit, als einstiger Besitz Götz von Berlichingens, ist heute noch, dank der warmen Fürsorge ihres Besitzers, fast unverändert aus jener verklungenen ritterlichen Zeit in die Gegenwart gerettet worden.

Die nach eigenen Aufnahmen des Autors hergestellten Tafeln, denen eine historische Einleitung und ein umfassender Text beigegeben ist, bringen im Verein mit den Textabbildungen Gesamtansichten, sowie interessante Einzelheiten der Burg, einschliesslich einer ideellen Rekonstruktion derselben für die Zeit um 1600.

Zeller, A., Die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal.

Baugeschichte und Bauaufnahme, Grundsätze ihrer Wiederherstellung. Textband (99 S. mit vielen Abbildgn.) und Atlas von 32 Tafeln in Photolithographie, Lichtdruck und Farbendruck. Folio. Leipzig 1903. In eleganter Leinwandmappe. Mk. 48.—

Nur in 130 Exemplaren im Handel.

Die sehr umfangreiche Monographie über die Stiftskirche zu Wimpfen im Tal ist seitens des Verfassers nach verschiedenen Gesichtspunkten dargestellt worden. In ihrem ersten Teile wird zum ersten Male eine erschöpfende, auf Grund der urkundlichen Quellen, sowie vor allem auch nach genauen bauwissenschaftlichen Untersuchungen am Gebäude selbst, hergestellte und eingehend begründete Darstellung der Baugeschichte gegeben, die mehrfach zu hochinteressanten Ergebnissen führt. So gelang es, enge Beziehungen für den romanischen Westteil, den Rest der romanischen Zentralanlage, zu den benachbarten frühromanischen bezw. karolingischen Bauten des mittelrheinischen Gebietes zu finden, wie auch den abschnittweisen Neubau des gotischen Bauteiles nachzuweisen.

Bietet so das Werk dem Kunsthistoriker und namentlich dem baugeschichtlichen Forscher willkommenes und sehr anregendes Material, so ist im zweiten Teile nicht minder gründlich und klar verständlich der Werdegang der Restaurierungen im XIXten Jahrhundert, wie endlich der der Jahre 1894—1900 und 1900—1904 geschildert: ein Abschnitt, der umso aktueller für die Jetztzeit ist, als er die seltene Gründlichkeit, mit der alle Einzelheiten der geplanten Erneuerungen und Ergänzungen von 1894—1903 bearbeitet sind, klar zur Anschauung bringt. Diese Ausführungen dürften für alle ähnlichen in Frage kommenden Arbeiten insofern vorbildlich sein, als das bei der Restaurierung der Stiftskirche zu Wimpfen seitens des Grossh. Hess. Finanzministeriums beobachtete Vorgehen angesichts des vollen Erfolges auch für andere derartige Unternehmungen stets von höchstem Interesse sein wird.

Der dritte Teil der Monographie dient vor allem dem Bedürfnisse des Unterrichts an den Hochschulen, insofern als in teilweise sehr grossem Masstabe alle Grundrisse, Ansichten, Querschnitte, ferner die Details in geradezu mustergültiger Weise dargestellt und zur Anschauung gebracht sind. Neben 9 einleitenden grösstenteils Doppelblättern, Format 60:44, in Photolitographie dienen 11 weitere Tafeln der Darstellung aller Einzelheiten: Stützen, Wandgliederungen im Hochchore, Fensterarchitekturen, Turmfenster und Hauptaltar, Strebebogen und Strebepfeiler, Masswerkfenster im Kreuzgange, Türen und Portale, Orgelprospekt und Orgelbühne etc.

Das Werk dürfte in seiner erschöpfenden Darstellung für alle Kenner und Forscher des Mittelalters, wie besonders auch für alle Architekten, die mit mittelalterlichen Formen zu tun haben, wie bei Restaurierungen, Kirchenbauten etc. kaum zu entbehren sein und für die Unterrichtsanstalten, technischen Hochschulen, Baugewerkschulen etc. ein Hilfsmittel von hervorragender Bedeutung werden, wie deren zur Zeit wenige existieren.

Guthmann, Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael.

Mit 14 Tafeln in Lichtdruck und 53 Textillustrationen in Autotypie. Eine stattliche Monographie. — IV, 456 Seiten — in schöner Ausstattung. Leipzig 1902. Mk. 22.—



. . . Der Verfasser hat es versucht, von dem speziellen Fall der Landschaftsmalerei ausgehend und die gewonnenen Ergebnisse mit dem allgemeinen Schaffen der einzelnen Meister vergleichend, die Geschichte der mittelitalienischen Malerei von Giotto bis Rafael in grossen Umrissen zu entwerfen. Nachdem er auf die Anfänge einer konsequenten Raumkunst bei Giotto hingewiesen und aus der Verquickung ihrer einzelnen Elemente mit den Einflüssen der phantasiereicheren aber sorgloseren sienesischen Malerei den Untergang der Trecento-Kunst, zugleich aber die Anfänge einer neuen Naturanschauung zu erklären versucht hat, widmet er dem Quattrocento seine Betrachtung.

Odobesco, A., Le Trésor de Pétrossa.

Historique, Description. Etude sur l'orfèvrerie antique. Mit 16 Chromotafeln und 356 Illustrationen im Texte. 3 Teile in 1 Bande. Gr. folio. In Mappe. (Paris) Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1900. Ehemaliger Ladenpreis 200 frcs. Jetzt ermäfsigt auf Mk. 120.—

Inhalt I: Description du trésor découverte et historique du trésor de Pétrossa. Bibliographie. — II: Description du trésor: Objets en or simple, objets en or décorés de pierreries et de cristaux. — III: Considérations générales sur le trésor de Pétrossa.

Odobesco gibt in diesem auf Kosten der rumänischen Regierung gedruckten Werke die erste erschöpfende Beschreibung des Schatzes von Petrossa (in Ru-

mänien), einem wertvollen Fund von Vasen und Kleinodien in Gold, den unwissende Bauern in einer unbekannten Gegend der Karpathen im Jahre 1837 gefunden haben und der jetzt, als hochwichtiges Denkmal der gothischen Goldschmiedekunst des 2.—5. Jahrhunderts anerkannt, im National-Museum zu Bukarest aufbewahrt ist.

Der gelehrte Archäologe führt aus, wie in den zwischen dem Baltischen und Schwarzen Meere gelegenen, frühesten Wohnsitzen der Gothen altnordische Metallarbeit mit byzantinischen Einflüssen, aus dem Sassanidenreiche und sogar aus Indien gefunden wurde und wie die aus diesen Einwirkungen hervorgegangene Goldschmiedekunst diesen Zweig der Kunstindustrie in damaliger Zeit völlig beherrschte.

Ein ausserordentlich reiches Illustrationsmaterial von 356 Abbildungen unterstützt die Arbeit des Verfassers und zwar werden neben den in Südrussland gemachten Funden (die jetzt in der Ermitage, im Museum zu Kertsch, in den Sammlungen der Grafen Stroganoff bewahrt werden) besonders auch die in Ungarn und Siebenbürgen entdeckten Schätze besprochen und dargestellt, mit denen dann die in verschiedenen europäischen Museen vorhandenen Denkmäler der Goldschmiedekunst späterer Zeit verglichen werden.

Schon aus diesem kurzen Abriss erhellt, dass das Werk für die Kunst- und Kulturgeschichte von ausserordentlich hohem Werte ist, der durch den in klarer, fliessender Sprache geschriebenen und sich von allem gelehrten Ballast fernhaltenden Text noch erhöht wird.

Donadini, E. A. und G. Harland, Die Grabdenkmäler der erlauchten Wettiner Fürsten in der kurfürstlichen Grabkapelle des Domes zu Meissen.

22 Tafeln in Schwarz- und Bronzedruck und 2 Tafeln in Lichtdruck. Mit ein Textblatt von W. Loose. Imp.-fol. Leipzig 1898. In Mappe. Mk. 100 —

Die Veröffentlichung und stilgetreue Wiedergabe dieser Grabplatten, anerkannte Meisterwerke der Renaissance, entspricht einem von allen Kunstfreunden und Kunsthistorikern empfundenen Bedürfnis, da bisher ein genaues vergleichendes Studium ihrer Kunst an dem Originalen besonders infolge der Ungunst der Örtlichkeit so gut wie unmöglich war.

Guthmann, Johannes, Über Otto Greiner.

57 Seiten Text in gr.-4 mit 3 Lichtdrucktafeln und 14 teils ganzseitigen Illustrationen in Autotypie und Zinkätzung. Eleg. cart. Leipzig, 1903. Mk. 2.—

In diesem Werkchen macht der Verfasser den Versuch, die absprechenden Urteile über Greiners Kunst auf das richtige Mass zu beschränken. Er erwartet nicht, dass seine Ausführungen denjenigen, denen Greiners Werke sich nicht allein verständlich gemacht haben, mehr Aufklärung geben sollen. Seine Worte sind vielmehr für alle diejenigen bestimmt, denen irgendeins der Werke Greiners herzlich entgegengekommen ist und die nun mehr von dem Künstler wissen wollen, als dass er ein „Klingerschüler" und Aktzeichner ist. Die Monographie des Autors sucht die Entwickelung dieser Kunst, wie sie anfing, wie sie wurde und wie sie ist, zu bezeichnen, wobei natürlich nicht jedes einzelne Werk des Künstlers berücksichtigt werden konnte, wenngleich ein jedes derselben eine weitere Stufe in dem reichen Werdegange bildet.

So werden diese Zeilen der Kunst Otto Greiners neue Freunde gewinnen, besonders da die Ausstattung eine mustergiltige und der Preis im Verhältnis zum Gebotenen ein äusserst niedriger zu nennen ist.

Nijhoff, W., L'Art typographique dans les Pays-Bas 1500—1540.

Reproduktion en facsimilé des caractéres typographiques, des marques d'imprimeurs, des gravures sur bois et autres ornements employés dans les Pays-Bas entre les années MD et MDXL. Avec notices critiques et biographiques.

Erscheint in 15 bis 20 Lieferungen (3—4 jährlich) zum Preise von Mk. 12.50 netto pro Lieferung. (Erschienen Lieferung 1—4.)

Das Werk bringt in genauer Wiedergabe alle Schriftarten, die von holländischen Druckern während der Zeit 1500 bis 1540 angewendet worden sind, ferner deren Druckerzeichen sowie die denkwürdigsten und interessantesten Illustrationen und Ornamente, die uns in ihren Publikationen begegnen. Es bildet daher eine unentbehrliche Ergänzung der Literatur über die Geschichte der Buchdruckerkunst und ist somit für Bibliotheken, Museen, Kunstakademien, Kunstgewerbeschulen, graphische Kunstanstalten und nicht in letzter Linie auch für den Sammler von hoher Wichtigkeit.

Soler, G. et F. R. Pedrosa, Cathédrale de Barcelone.

Description artistico-archéologique avec un aperçu historique. Traduction de l'Espagnol par A. G. Bertal. 74 S. Text und 34 Tafeln folio. (Barcelona) Leipzig 1898. Eleg. Leinwandband. Mk. 24.—
Leinwandband. Mk. 24.—

Mit dieser durch prächtige Lichtdrucktafeln illustrierten Publikation über die Cathedrale zu Barcelona beginnen die Herausgeber eine Serie von Monographien über die bedeutendsten Kirchen Spaniens.

Obgleich bereits vieles über spanische Baudenkmäler geschrieben worden ist, so ist es doch Tatsache, dass infolge der neueren und neuesten Fortschritte auf dem Gebiete der Reproduktionstechnik keines der über diesen Gegenstand bisher erschienenen Werke den Anforderungen entspricht, die sowohl der Gelehrte, als auch der Architekt, der Kunstindustrielle etc. an eine derartige Publikation zu stellen berechtigt ist.

Die mit vorliegendem Werke begonnene Serie ist nun dazu berufen, diese Lücke auszufüllen, besonders auch dadurch, dass dem Interessenten nur bisher unediertes Material geboten werden wird.

Berling, K., Kunstgewerbliche Stilproben.

Ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile für Schulen und zum Selbstunterricht. Mit Erläuterungen. Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern herausgegeben von der Direktion der Königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Ein stattliches Grosoktav-Heft von 34 Seiten Text und mit 248 Abbildungen auf 32 Tafeln. Leipzig 1902. Mk. 2.—

Aus den Besprechungen der ersten Auflage:

„Die Arbeit ist mit Kunstverstand entworfen und mit praktischem Geist ausgeführt.“ Die Gegenwart 1898, Nr. 34.

„Dreissig Tafeln mit gut gewählten Abbildungen nach den Stilen historisch

geordnet und mit kurzen Erläuterungen versehen, bieten das, was der Titel verspricht, in so vorzüglicher Weise, dass wir uns das Heftchen mit Vergnügen in den Schrank gestellt haben und es überall empfehlen werden."

A. P. in den Grenzboten 1898, S. 307.

Bischof, Max, Architektonische Stilproben.

Ein Leitfaden mit historischem Überblick der wichtigsten Baudenkmäler, Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Leipzig 1900. Elegant kartonniert. Mk. 5.—

Aus den Besprechungen:

. . . Wer einen kurzen und klaren Überblick über die Geschichte der Architektur aller Zeiten und aller Länder und über die charakteristischen Formen der Stilarten sich verschaffen will, greife nach diesem elegant kartonnierten Büchlein. Es kann auch als Einleitung zum Studium eines grösseren Werkes dienen und geben dann die 30 Seiten Text und die 100 Abbildungen eine gute Vorschule. (Archiv f. christliche Kunst.)

. . . Es ist auch eine erfreuliche Ergänzung zu den meisten Handbüchern über Architekturgeschichte, von denen keines die so nötige Reichhaltigkeit an guten Abbildungen aufweist. (Leipziger Zeitung.)

Day, Lewis F., Alte und neue Alphabete.

Über hundertundfünfzig vollständige Alphabete, dreissig Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w, für den praktischen Gebrauch, nebst einer Einführung über „Die Kunst im Alphabet". Autorisierte deutsche Bearbeitung. Klein 8. In elegantem Leinwandband. Leipzig 1900. Mk. 4.—

Ein neuer Schriftenatlas, eine Ergänzung zu den grossen Werken von Petzendorfer, Schoppmeyer, Weimar u. s. w.

Aus allen Perioden erscheinen Arbeiten in Stein, Erz, Schiefer, Marmor Holz, gemalte und Schreibschrift. Zur Ergänzung ist eine ganze Anzahl von Alphabeten für das Werk eigens neu gezeichnet und ausgeführt worden, solche in Stein, Holzschnitzerei, Nadelarbeit, Sgraffito, in getriebenem Metall, Stuck, hiernach sind direkte photographische Reproduktionen eingefügt.

Die Abteilung der modernen Schriften enthält Proben von Walter Crane, Otto Hupp, Franz Stuck, dem Verfasser selbst u. v. a.

Die abgebildten Alphabete sind alle vollständig und in handlicher, praktischer, gleichmässiger Grösse gezeichnet.

Lehrs, M., Der Meister der Liebesgärten.

Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. 1893. Statt Mk. 20.— für Mk. 15.—

Der Verfasser hält den Meister der Liebesgärten für den ältesten niederländischen Kupferstecher, da seine Arbeiten das Gepräge eines hohen Alters vor anderen Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnet. Der Künstler hat noch nicht gelernt, die Sprödigkeit der Metallplatte durch geschickte Stichelführung zu überwinden. Auch der Druck ist noch mit sehr unvollkommenen Pressmitteln hergestellt. Die Stiche dürften aus den Jahren 1445 bis 1455 datieren.

Lehrs, M., Der Meister W. [monogram]

Ein Kupferstecher der Zeit Karls des Kühnen Folio. Mit 31 Tafeln in Lichtdruck. In Mappe 1895. Statt Mk. 75.— für Mk. 55.—

Unter den niederländischen Kupferstechern des XV. Jahrhunderts nimmt dieser Künstler unstreitig den ersten Platz ein. Er ist höchstwahrscheinlich zu der Künstlerschaar zu rechnen, die am Hofe Karls des Kühnen tätig war und den Kriegsruhm dieses kunstsinnigen Fürsten durch bildliche Darstellungen seines Heeres und seiner Macht festzuhalten bestrebt war. Die Annahme mancher Kunsthistoriker, dass der Meister der Erfinder der Radierkunst sei, glaubt der Verfasser als irrig bezeichnen zu müssen, dagegen hält er ihn für den Vater der Retouche d. h. der Kunst, gestochene Platten durch Überarbeitung und durch Hinzufügen neuer Schraffierungen in abdruckfähigem Zustand zu erhalten.

Die ersten sieben Tafeln behandeln den Stammbaum Mariae, Maria mit dem Kinde im Arm, die Kreuzigung, Darstellung der Heiligen, der Hintergrund meist mit gothischer Ornamentik; es folgen sechs Tafeln Darstellungen aus dem Krieg- und Lagerleben, ferner Schiffe, dann Wappen und Ornamente, schliesslich gotische Architektur, Einzelheiten und kunstgewerbliche Gegenstände, wie Hirtenstäbe, Monstranzen etc.

Lehrs, M., Wenzel von Olmütz.

gr. 8°. 113 Seiten mit 22 Abbildungen auf 11 Tafeln in Lichtdruck. Dresden 1889.

Bisheriger Ladenpreis Mk. 16.—, jetziger Preis Mk. 12.—

Eine erschöpfende Monographie über diesen Kupferstecher des 15. Jahrhunderts. (Kritisches, Biographisches, Bibliographie.)

Lehrs, M., Der Meister mit den Bandrollen.

Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten Kupferstiche in Deutschland. 4°. 36 Seiten mit 20 Abbildungen auf 7 Lichtdrucktafeln. Dresden 1886. Ursprünglicher Ladenpreis Mk. 24.—, jetziger Preis Mk. 18.—

Kurzwelly, Albrecht, Forschungen zu Georg Pencz.

I. Pencz als Wandmaler. — II. Sandrarts Nachrichten über die italienischen Reisen der deutschen Kleinmeister Barthel Beham, Binck und Pencz. — III. Zur Annahme einer niederländischen Reise des Pencz. — IV. Beschreibende Verzeichnisse der Werke des Pencz.

Mk. 3.—

Vor allem gilt es, das Verhältnis der Tätigkeit Pencz und Dürers bei der Ausmalung des Nürnberger Rathauses festzustellen, was mit Hülfe der Akten, der von Stiassny in Erlangen gefundenen Kreidezeichnung, Dürers Entwurf in der Albertina von 1518 und des Holzschnittes von 1822 gelingt. Über Dürers Arbeitsweise selbst kommt es hierbei zu nicht unwichtigen Aufklärungen. . . , Das Auffinden zweier bisher unbekannter Bilder von Pencz' Hand, die sorgfältige Literaturbenutzung und die Besonnenheit des Urteils lassen hoffen, dass mit dem weiteren Verfolg dieser Arbeit unsere Kenntnis über die Dürerschüler um einen guten Schritt weiter geführt werden wird.

C. Gurlitt im Jahresbericht für deutsche Literaturgeschichte. VI. Bd

Swarzenski, Georg, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts.

Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln. Ein stattlicher Band in vornehmer Ausstattung. In eleg. Ganzleinwandband mit Schutzkarton. — Leipzig 1901. Mk. 75.—

Eine umfassende Untersuchung über die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Tätigkeit einer Malschule in frühromanischer Zeit unter Berücksichtigung der politischen, Kirchen- und Kulturgeschichte der Zeit existierte bisher noch nicht. Selbst Einzeluntersuchungen lagen bisher nur für andere deutsche Malschulen der Zeit vor, denen hiermit die bayrische Malerei als ein für die mittelalterliche Kunstentwickelung in Deutschland wichtigstes und eigenartiges Glied gegenübergestellt wird. „Das Material ist grösstenteils unbekannt und fast ausnahmslos unpubliziert.“ —



Ausser den Untersuchungen über die Malerei findet sich manche neue Bemerkung über die gleichzeitige monumentale Skulptur, die Goldschmiede- und Elfenbeinplastik. — Bei der Beschreibung der einzelnen Nummern und in einem besonderen Anhange sind Studien zu der Geschichte der Liturgie und kleinere Beiträge zur Paläographie gegeben. — Für die Geschichte des Kirchenkalenders bieten die im Anhang veröffentlichten 5 gesicherten Regensburger Kalendarien des X. und XI. Jahrhunderts einen erwünschten Beitrag.

Das Werk wird von bleibendem Werte für die Geschichte der Kunst, der Liturgie und Handschriftenkunde sein.

Weitere Untersuchungen stellt der Verfasser in Aussicht und bezeichnet den Band daher zugleich als ersten Teil der „Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. — Besonderes Augenmerk wurde auf sorgfältige Wiedergabe der Abbildungen gerichtet, zu denen der Autor die photographischen Aufnahmen meist selbst direkt vom Original gemacht hat, oft unter recht schwierigen Raum- und Beleuchtungsverhältnissen.

Tikkanen, J. J., Die Psalterillustration im Mittelalter.

I. Band.

Heft 1: Byzantinische Psalterillustration. Mönchisch-theologische Redaktion. 90 Seiten mit 6 Tafeln und 87 Textillustrationen 4°. 1895. Mk. 4.—

Heft 2: Byzantinische Psalterillustration. Der mönchisch-theologischen Redaktion verwandte Handschriften. Die aristokratische Psaltergruppe. Einzelne Psalterhandschriften. S. 91—152 mit 3 Tafeln und 50 Textillustrationen. 4°. 1897. Mk. 2.40

Heft 3: Abendländische Psalterillustration: Der Utrechtpsalter. S. 153—320 mit 77 Textillustrationen. 4°. 1900. Mk. 7.—

Lehmann, Dr. Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer.

Mit 72 eigens für das Werk angefertigten Autotypien. XVI und 252 Seiten. Leipzig 1900. Elegant broschiert. Mk. 16.—

Eine Geschichte des „Deutschen Bildnisses" existierte bisher noch nicht. Die vorliegende Arbeit umfasst in erschöpfender Weise das Werden des Bildnisses in Deutschland von seinen frühesten Anfängen bis zur allgemeinen Verbreitung der Formschneidekunst, das ist etwa bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo der Bilddruck die Feder- und Pinselzeichnung zu verdrängen beginnt.

Die überwiegende Mehrzahl der im Buche besprochenen Kunstwerke ist dem Autor durch eigene, zumeist wiederholte Anschauung auf seinen im Interesse des Buches gemachten Reisen bekannt geworden.

Der auf wissenschaftlicher Forschung beruhenden Abhandlung hat der Autor einen allgemeinen, nicht lediglich die Fachkreise interessierenden Charakter in Inhalt und Form gegeben.

Vogel, Julius, Studien und Entwürfe älterer Meister im Städtischen Museum zu Leipzig.

35 Blätter in farbiger Nachbildung der Originale. Mit zwei Zierleisten von Max Klinger und Otto Greiner. Leipzig 1895. Zwölf Seiten Text in zweifarbigem Druck auf bestem Büttenpapier, mit vier Autotypien. Dreissig ausgesucht elegante Passepartouts. Gross-Folio. In feinstem braunem Ganzlederband mit stilvoller Blindpressung und Leipziger Stadtwappen in Reliefprägung, Schutzbuckeln aus Altgold. Mk. 150.—.

In eleganter Leinwandmappe mit gleicher Pressung und Prägung Mk. 130.—

Aus einer sehr eingehenden Besprechung von C. von Lützow in der „Zeitschrift für Bildende Kunst" hebe ich nur folgende Sätze heraus:

Dem Werte nach stehen die Blätter mit italienischen Namen am tiefsten, am höchsten die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, und auch von Meistern deutscher Nation sind eine Reihe von guten Zeichnungen von der Zeit Schongauer's angefangen bis zu denen Julius Schnorrs.

Dies Verhältnis der Schulen spiegelt sich selbstverständlich auch in dem Inhalte der Vogelschen Publikation wieder. Dieselbe weisst siebzehn Tafeln mit niederländischen, zwei mit deutschen, zwei mit französischen Handzeichnungen auf; als einziger Vertreter der italienischen Kunst figuriert Domenico Campagnola mit einer früher dem Annibale Carracci zugeschriebenen Waldlandschaft. Die den Blättern beigegebenen Texte bieten alles für den Betrachter der Tafeln Wissenswerte, Beschreibungen, Biographisches und Kritisches, in dankenswerter Kürze. Das Werk entspricht überhaupt in wissenschaftlicher wie in artistischer Beziehung den strengsten Anforderungen der Gegenwart.

Gabelentz, H. von der, Mittelalterliche Plastik in Venedig.

VI, 274 S. 8⁰ mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen.
Leipzig 1903. Mk. 15.—



Anschliessend an die wichtigen Aufschlüsse, die bereits Paoletti über die venezianische Plastik der Spätgotik und der Renaissance gebracht, hat es sich der Verfasser zur Aufgabe gemacht, die manigfachen Fragen, die besonders die mittelalterliche Plastik Venedigs bietet und die selbst in dem grossen Prachtwerke über die Basilica di S. Marco von Ongania nicht genügende Aufklärung fanden, zu lösen, indem er die zwei im Mittelpunkte des Interesses stehenden Kernfragen erörtert: Die Frage nach den Beziehungen Venedigs zur Kunst des Orients und zur Kunst des italienischen Festlandes.

Die ersten drei Teile beschäftigen sich im wesentlichen mit den Werken orientalischer Herkunft und mit den Einflüssen, die die byzantische Kunst in Venedig ausübte. Naturgemäss musste sich die Untersuchung weit über die Grenzen Venedigs ausdehnen, und die Werke der Malerei verlangten ebenso wie die der Skulptur Berücksichtigung bei einer eingehenderen ikonographischen Vergleichung, wie sie vor allem die vier Tabernakelsäulen von S. Marco forderten.

Vitzthum, Georg Graf, Bernardo Daddi.

90 S. Oktav mit 7 ganzseitigen Abbild. in Autotypie. 1903.
Mk. 4.—

Vorliegende Arbeit versucht Klarheit zu bringen über die Erkenntnis von dem Wesen Bernardo Daddis, dem in Crowe und Cavalcaselles „Geschichte der Italienischen Malerei" eine durchaus unglückliche Stellung angewiesen ist, ferner über sein Verhältnis zu Bernardus de Florentia und will auf Grund des gesammelten Materials dem hier behandelten Meister seinen ihm in der Geschichte der Trecentomalerei gebührenden Platz anweisen und das Wesen seiner Kunst bestimmen.

Flechsig, Ed., Cranachstudien.

I. Teil. gr. 8⁰. XVI und 314 Seiten mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900.
Mk. 16.—

Inhalt: I. II. Die Holzschnitte und Kupferstiche, sowie die Tafelbilder Lucas Cranachs bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522). — III. Die Pseudogrünewaldfrage und ihre Lösung. — VI. Die Cranach-Ausstellung in Dresden. — Verzeichnis.

Der stattliche Band ist das Ergebnis von vielen langen und eifrigen Untersuchungen, die viel zur Klärung der Cranach betreffenden Fragen beitragen werden.

Justi, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers.

Untersuchungen und Rekonstruktionen. Gr. 4°. 71 Seiten mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. Eleganter Leinwandband. Leipzig 1902. Nur in kleiner Auflage gedruckt. Mk. 20.—

Die vorliegende Untersuchung — eine Berliner Habilitationsschrift — übernimmt es, den Nachweis zu führen, dass von einer bestimmten Zeit an Dürer seine Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert hat. Den sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchungen bilden die erhaltenen Schemata auf der Rückseite mehrere Zeichnungen, die dann auf die anderen Bläiter gleichen künstlerischen Charakters und gleicher Zeit genau passen. Von dieser Zeit, dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an, begleiten wir die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien bis zu seinem Tod; die Beziehungen zu den italienischen Theoretikern werden klargestellt.

Amira, Karl von, Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels.

Auf Veranlassung und mit Unterstützung der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte, sowie mit Unterstützung der Savigny-Stiftung herausgegeben.

Vollständige Facsimile-Ausgabe der Handschrift in 184 Lichtdrucktafeln, nebst 6 Tafeln in Farbendruck und 3 Ergänzungstafeln in Autotypie, sowie einer Einleitung vom Herausgeber. Grofs-Folio (48×36 cm) in 2 Leinwand-Mappen. Leipzig 1902. Preiserhöhung vorbehalten. Preis Mk. 180.—

Mit Herausgabe der Reproduktion dieser kostbaren Bilderhandschrift wird die Reihe der Nachbildungen alter kunst- und kulturhistorisch belangreicher Handschriften um ein besonders wertvolles Stück vermehrt, wird doch mit dem Dresdener Sachsenspiegel zum erstenmale eine grosse deutsche Bilderhandschrift vollständig veröffentlicht und übertrifft diese Handschrift an Menge des Illustrationsstoffes alle bisher publizierten handschriftlichen Denkmäler deutschen Ursprungs.

Es ist daher ein besonderes Verdienst der Königl. Sächsischen Kommission für Geschichte, die Veröffentlichung dieses grossen Denkmals veranlasst und die Herausgabe im Verein mit der Savigny-Stiftung unterstützt zu haben.

Kommt der Gewinn, der aus der Veröffentlichung des Sachsenspiegels hervorgeht, in erster Linie der Rechts- und Kunstgeschichte des Mittelalters zugute, so ist er doch auch von unschätzbarem Werte für die Kostüm- und Waffenkunde, die Wirtschaftsgeschichte und die Deutsche Sprach-

kunde des Mittelalters. Überhaupt aber erhalten wir auch ein anschauliches Bild der gesamten Kultur des sächsischen Landes in der Zeit des hohen Mittelalters.

Der Herstellung ist in jeder Beziehung die denkbar grösste Sorgfalt gewidmet; die Tafeln sind in den leistungsfähigsten Münchener Kunstanstalten unter steter Kontrolle des Herausgebers des Herrn Professor Dr. Karl von Amira in München gedruckt, sie bringen die sämtlichen Blätter der Bilderhandschrift in Originalgrösse und in peinlich getreuer Wiedergabe, auch der Farbenwerte, in Lichtdruck. Um aber auch die Farben des Orginals selbst ganz deutlich vor Augen zu führen, werden 6 der charakteristischsten Seiten in Chromolithographie unter Benutzung des Lichtdruckes beigegeben.

Rembrandt, Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn.

In Lichtdruck (in den Farben der Originale) nachgebildet. 3. Serie. Herausgegeben von C. Hofstede de Groot. 2 Bände mit 100 Tfln. fol. Leipzig 1903. netto Mk. 250.—

Diese neue, in nur 150 Exemplaren hergestellte Folge der Rembrandt-Zeichnungen bildet eine wichtige Fortsetzung der früheren, 1889—1892 von Lippmann herausgegebenen Serie, weshalb ich die letztere in Erinnerung bringe und anbiete:

Rembrandt, Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn.

In Lichtdruck nachgebildet. Herausgegeben unter der Leitung von F. Lippmann, im Verein mit W. Bode, Sidney Colvin, F. Seymour Haden, J. P. Heseltine. 200 Tafeln in 4 Teilen, jeder mit Titel und Textblatt. In 4 Mappen. Folio. Leipzig. 1888—1892.

In nur 150 numerierten Exemplaren hergestellt. Mk. 720.—

Die vorzüglichen Facsimile-Lichtdrucke, ausgeführt von der Reichsdruckerei in Berlin, reproduzieren die hervorragendsten Handzeichnungen Rembrandt's im Berliner Kupferstich-Kabinet (37 Stück), British-Museum (30), Louvre (15), Teylor-Museum zu Harlem (6), solche im Dresdener Kabinet, Stockholmer National-Museum, der Hamburger Kunsthalle (je 4), des Goethe-National-Museums zu Weimar (3), ferner im Privatbesitz des Herzogs von Devonshire (33), der Herren L. Bonnat (17), L. Haden (9), Heseltine (8), des Sächsischen Königshauses u. s. w.

Bis auf wenige Exemplare vergriffen.

Dehli, A., Byzantinisches Ornament in Italien.

Auswahl vorbildlicher Einzelheiten aus den Gebieten der Architektur, Skulptur und Metallarbeit mit Profilzeichnungen und Massangaben.

I. Serie. Venedig, 50 Tafeln. Säulen, Pforten, Altäre, Taufbecken, Kapitelle, Friese, Füllungen, Rosetten, Steingitter, Mosaiken, Thürklopfer etc. (Das ganze Material dieses Bandes entstammt der St. Marcus-Kirche.)

II. Serie. Ravenna, 50 Tafeln. Säulen, Pforten, Taufbecken, Friese, Kapitelle, Füllungen, Rosetten, Band- und Blattornamente.

Leipzig 1890. Preis der beiden Serien, in Mappe, Mk. 80.—

Riegel, H., Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens.

Mit 40 Abbildungen auf 38 Tafeln. 4. 1898.

Statt Mk. 30.— für Mk. 20.—

Inhalt: Das Haus der sieben Zonen im alten Rom. Die Umgestaltung Roms seit 1870 und ihre Tadler. Die Taufkirche S. Giovanni in Florenz und ihre Geschichte. Die Kirche Or San Michele in Florenz, ihre Baugeschichte und ihr Name. Giotto's Wandgemälde in S. Maria dell' Arena und andere. Wandmalereien in Padua. Die spanische Kapelle in Florenz. Die Darstellungen der heiligen Anna selbdritt, besonders zu Florenz. Die Grabstätten der Medizieer zu Lorenzo in Florenz, besonders die Kapelle Michel Angelo's. Die inneren Verhältnisse der Kuppeldome in Florenz und Rom. Malereien in Venedig. Tizian's Bildnisse der Herzogin Eleonore Gonzaga, von Urbino. Tizian's Gemälde der himmlischen und irdischen Liebe. Die Gemälde der Danae vvn Correggio und Tizian. Rafael's Gemälde der heiligen Cäcilia. Rafael und Mozart.

Schubring, Paul, Altichiero und seine Schule.

Ein Beitrag zur Geschichte der Oberitalienischen Malerei im Trecento. Gr. 8⁰. X und 144 Seiten mit 10 Lichtdrucktafeln nach Fresken in Padua, Verona und Treviso. Leipzig 1898.

Elegant broschiert Mk. 8.—

Die Untersuchung geht nicht in erster Linie darauf aus, den Anteil Altichieros und Avanzos an den paduaner Freskencyklen mit Sicherheit abzugrenzen; eine Zuweisung im einzeln ist versucht worden, ohne dass sie den Anspruch auf definitive Gültigkeit machte. Es kam dem Verfasser vielmehr darauf an, den wichtigen Beitrag, den die oberitalienische Trecentomalerei für die Gesamtentwickelung der italienischen Kunst leistet, heller zu beleuchten, als es bisher geschehen ist. Wir müssen durchaus von dem Irrtum loskommen, den uns Vasari immer wieder aufdrängen will, als ob alles Heil aus Florenz gekommen sei.
H. Thode-Heidelberg, in der Deutschen Literaturzeitung 1899, Nr. 7.

Weese, Artur, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina.

Nebst einem Anhange: „Il Taccuino di Baldassare Peruzzi“ in der Communalbibliothek zu Siena. Leipzig 1894. 90 Seiten.

Mk. 3.—

Die architektonische Seite und vollkommen täuschende perspektivische Wirkung von Peruzzi's 1518 vollendeter Decke im Galatheenzimmer wird aus seiner Tätigkeit als Bauzeichner im Atelier Bramantes erklärt und ihre kunsthistorische Stellung neben Rafael's Decke in der Eintrittshalle der Farnesina und jener andern in der Chigicapelle von S. Maria del popolo bestimmt.

Sirén, Osvald, Dessins et Tableaux Italiens de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède.

144 Seiten Text mit 39 ganzseitigen Illustrationen. Facs.-Reproduktionen der schönsten Handzeichnungen und Gemälde. gr. 8. Leipzig, 1902.
Geheftet Mk. 24.— no., in Ganzleinwandband Mk. 27.— no.

Das Buch bringt ganz neues Material zur Geschichte der italienischen Renaissance-Kunst, ein Material, das in verschiedener Hinsicht von grossem Werte ist. Nur sehr selten haben sich Kunsthistoriker nach Schweden verirrt und die Sammlungen der Handzeichnungen im National-Museum zu Stockholm kritisch durchforscht obgleich diese eine nicht geringe Anzahl guter Blätter enthält. Der Verfasser behandelt kritisch die Handzeichnungen der Meister von Fra Angelico an bis nach dem Verfall der Renaissance (Baroccio und Zuccaro) und sucht dabei die verschiedenen Künstler als Zeichner zu charakterisieren.

Nicolas Mikhailovitch, Grand-duc, Louis de Saint-Aubin, Trente-neuf Portraits 1808—1815.

Reproductions phototypiques avec notices biographiques. 4. Saint-Pétersbourg, 1902. Edition ordinaire. En portefeuille. Mk. 15.—
Edition de luxe. Sur papier japonais, les portraits mis sur carton Mk. 70.—

Liste de portraits: Alexandre I, Empereur. Elisabethe, Impératrice. Constantin Pavlovitch, Césarévitch. Prince Alexandre de Wurtemberg. Prince Eugène de Wurtemberg. Prince de Hesse-Philippsthal. Prince George d'Oldenbourg. Prince héréditaire d'Oldenbourg. Prince d'Orange. Prince Guillaume de Prusse. Comte Armfelt. Baggowoutt. Prince Bagration. Prince Barclay de Tolly. Comte Bennigsen. Prince Wassiltchikoff. Prince Wittgenstein. Prince Woronzoff. Prince Galitzine. Prince Gortchakoff. Comte Diebitsch. D'Auvray. Comte Konovnitzyn. Koulneff. Prince Koutouzoff. Comte Lambert. Comte Orloff. Denisoff. Pissareff. Comte Platoff. Baron Rosen. Comte Rostopchine. Seslavyn. Comte Stroganoff. Comte Tormassoff. A. Tock. Ouvaroff. Comte Tchernicheff.

Denio, Dr. Elisabeth Harriet, Nicolas Poussin.

Gr. 8°. VIII und 148 Seiten mit 9 Lichtdrucktafeln nach Gemälden Poussin's. Elegant broschiert. Mk. 8.—

Die gelehrte Amerikanerin hat auf Grund ihrer Untersuchungen über Poussin, denen sie einen längeren Aufenthalt in Europa gewidmet, den Doktortitel der Heidelberger Universität erlangt.

Eine Monographie über Poussin in deutscher Sprache existiert bisher nicht, und die Literatur des Auslandes ist vom heutigen Standpunkte der Kunstgeschichte veraltet.

Inhalt: I. Jugendgeschichte. 1563—1642. — 2. Aufenthalt und Tätigkeit in Rom. 1624—1640. — 3. Hofmaler in Paris. 1640—1642. — 4. Leben in Rom. — 5. Werke und Schüler. — 6. Die letzten Jahre. — Anhang. — Bibliographie. — Namenregister.

Majorque Artistique, Archeologique, Monumentale.

Nouvelle édition de l'album de phototypies publié en 1892. Enrichi de nombreux détails architectoniques avec texte historique et déscriptif, redigé par M. P. S. d'aprés les meilleurs auteurs connus. Illustrations de Fabrés, Riquer, Pasco, Casanovas, Fabré Campà et autres. 175 pages ornées d'environ 150 illustrations et 89 planches héliotypiques. In-folio. Barcelona 1899. Toile, tête dorée. Mk. 55.—

Aperçu historique. Situation topographique, climat et production. Origine, époques carthaginoise romaine et gothe. Invasion de Sarrazins. Guerre contre les Pisans et les Catalans. Lutte entre Almohades et Almoravides. Conquête de Majorque et création du Royaume. Règne des Jacques et rattachement de Majorque à la couronne d'Aragon. Luttes des „Germanies". La guerre de succession et la paix d'Utrecht. Invasion française. Isabelle II et la constitution. Importance de Palma. Situation de la ville, les murailles et la porte de Sainte-Marguerite. Institutions de Palma.

Usages et coutumes. Les habitants et leurs coutumes. La municipalité et ses massiers. Le conseil général et ses massiers. Les tambours de la Salle. Le blason de Palma. Edifices historiques religieux. La cathedrale, les façades, intérieur du temple, chapelles, la Lonja. Anciens édifices civils: Monuments arabes, maisons consistoriales, cours, vestibules et porches, édifices publics et hôtels privés. Les arts à Majorque. Considération générales, les monuments celtes, numismatique, les constructions, mobilier, tappisseries et peintures, la gravure et la sculpture, la musique et le théâtre, le musée de Raxa et le collections du comte de Montenégro, musées et bibliothèques, armes anciennes, le manuscrit des priviléges, les coutumes, les industries artistiques en général. Majorque pittoresque. Palma. Ses environs et le port. Excursion à Valldemosa, à Alculdia et Pollensa, à Santany, à Lluch, à la Dragonnière, à Miramar etc.

Schreiber, W. L., Der Totentanz.

Blockbuch von etwa 1465. 27 Darstellungen in photolithographischer Nachbildung nach dem einzigen Exemplar im Codex Palat. germ. 437 der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Gr. 4° in elegantem Ganzlederband mit Schutzkarton. Nur in 100 numerierten Exemplaren gedruckt. Leipzig 1901. Mk. 60.—

Chefs-d'oeuvre d'art de la Hongrie. (Magyar Mükincsek.)

Rédigé par Eugéne de Radisics, avec le concours de M. Jean Szendrei. 3 Bde. mit über 120 Textabbildungen und 55 Tafeln in Heliogravüre und Radierung (11 davon in Farben gedruckt) und 16 Chromolithographien. Gr.-Quart. Budapest 1897—1902.

Mk. 255.—

Inhalts-Übersicht: Introduction: Eugène de Radisics. — Préface: Maurice de Jokai. — Collections et Collectioneurs hongrois: Thomas Szana. — Monuments d'art de Budapest: Ladislas Toldy. — Le Musée National Hongrois: Joseph Hampel. — Musée hongrois des arts décoratifs: Eugène de Radisics. — Nos bibliothèques: Aladar György. — L'Exposition nationale du millénaire: Eugène de Radisics et Emeric de Szalay.

Bd. II: Trésors d'art de la Maison de Habsbourg: Vendelin Boeheim. — L'Art militaire hongrois: Jean Szendrei. —

Bd. III: Trésors d'art da la Hongrie dans la province: Joseph Mihalik. — Trésors d'art de la Transylvanie. J. Szendrei.

Das bedeutendste Werk über Ungarns Kunst und Kunstgeschichte.

An den Grenzen des Orients und Occidents gelegen, nimmt Ungarn eine Sonderstellung ein, die sich in seinen künstlerischen Äusserungen durch originelle Combinationen und eigentümlichen Reiz ausspricht. Obwohl das schöne Land der Schauplatz zahlreicher verwüstender Kriege gewesen, welche ihm fast vernichtende Schläge gebracht, so haben sich dennoch reiche Kunstschätze erhalten, die mit eifersüchtiger Sorge in den Schlössern der hervorragenden Familien, in Kirchen und Klöstern gehütet werden und so bis heute fast unbekannt geblieben sind.

Die prachtvollen Tafeln reproduzieren die Krönungsinsignien, herrliche Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Bildhauerarbeiten, kostbare Waffen, Gewänder, Teppiche, Möbel, Miniaturen etc.

In ausführlicher Weise behandelt die Publikation die verschiedenen grossen Epochen der ungarischen Kunst- und Kulturgeschichte, zunächst das Wirken des Benediktiner-Ordens schildernd, der sowohl auf dem Gebiete der Architektur und besonders hinsichtlich der Ausschmückung der Kirchen und Beschaffung des Altargerätes als allseitiger Förderer einer regen Kunsttätigkeit gewirkt hat.

Diesem Abschnitt folgt die Periode des fast ausschliesslich herrschenden italienischen Einflusses, die Zeit der türkischen Okkupation und endlich das Hervortreten französischer und österreich-deutscher Einwirkung der neueren Zeit.

Die Arbeiten Wendelin Boeheims (Trésors d'Art de la Maison de Habsbourg) und Jean Szendreis (L'Art Militaire Hongrois) sind besonders reich illustriert, desgleichen des letzteren Studie über die Kunstschätze Siebenbürgens.

Die prachtvollen Tafeln reproduzieren die Krönungsinsignien, herrliche Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Bildhauerarbeiten, kostbare Waffen, Gewänder, Teppiche, Möbel, Miniaturen etc.

Ein, hervorragendes unter den Auspicien Kaiser Franz Josephs entstandenes Denkmal typographischer Kunst und wissenschaftlich, sowie Kunstbibliotheken, Kunstgewerbe-Museen und Schulen, Kunstgewerbetreibenden und nicht zuletzt auch für den Sammler unentbehrlich.

Pazaurek, Gustav E., Franz Anton Reichsgraf von Sporck, ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukus.

30 Kunstblätter in Kupferstich und Lichtdruck nebst 18 Textillustrationen Leipzig 1901. Gross-Folio, in eleganter Mappe. Nur in 150 Exemplaren gedruckt. Mk. 60.—

Die Namen „Sporck" und „Kukus" spielen in der Kunstgeschichte Böhmens eine wesentliche Rolle; sie verdienen die allgemeine Beachtung aller Kunstfreunde und werden sie zweifellos in nicht zu ferner Zeit auch tatsächlich finden. Hier handelt es sich nicht um lediglich relativ Interessantes, das vom Standpunkt des Kirchturmpolitikers beurteilt werden müsste; die im Auftrage des Grafen F. A. Spork (1662—1738) ausgeführten Kunstwerke vertragen auch eine strenge, absolute Kritik, denn sie zählen zu dem Besten, was die Barokzeit überhaupt geschaffen. Eine Art Ludwig XIV. oder August der Starke waltete Graf Sporck als mächtiger Feudalherr auf seinen Dominien, namentlich gerne in dem ehemaligen Badeorte Kukus, der ihm seine Entstehung verdankt.

Aber nicht nur der Denkmäler-, auch der Urkundenforschung wurde Rechnung getragen, sodass das Werk sowohl kunsthistorisch, als auch sittengeschichtlich als primäre Quelle in Betracht kommt. — An alle Kunstfreunde, nicht nur an die Freunde der Kunst in Böhmen, wendet sich das illustrativ reich ausgestattete Werk, für welches der Name des Autors Bürgschaft leistet; Museen und Kunstlehranstalten aller Art, Kunstforscher und ausübende Künstler, in erster Reihe Bildhauer werden viel willkommene Anregung gewinnen können.

Falke, Dr. Otto von, Sammlung Richard Zschille, Katalog der Italienischen Majoliken.

Folio. XVI Seiten Einführung, 24 Seiten beschreibender Katalog von 229 Nummern. Mit 35 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1899. In Art Linen gebunden, die Tafeln an Leinwandfalz, oberer Schnitt vergoldet. Mk. 45.—

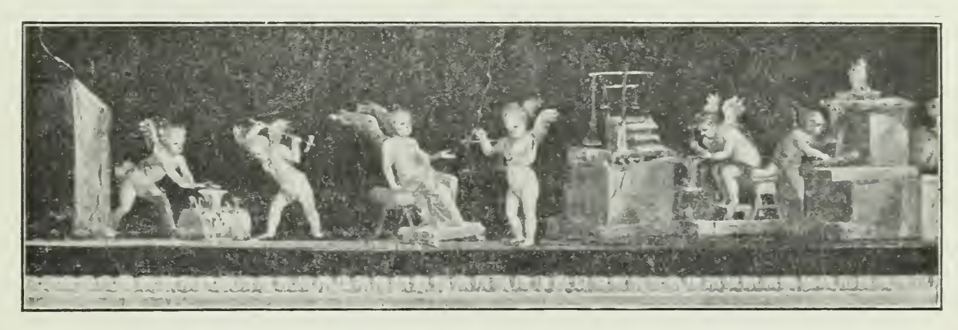
Essenwein, Dr. August Ritter von, Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum Heiligen Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien.

21 Seiten Text und 36 Tafeln im grössten Folioformat (80—64 cm) in Farbendruck und Schwarzdruck.

Früherer Preis Mk. 240.—, jetzt herabgesetzt auf Mk. 160.—

Pollak, Ludwig, Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten im Besitze Sr. Exc. A. J. von Nelidow, Kaiserlich russ. Botschafters in Rom.

25 Bogen Text in gr. 4^0 auf Büttenpapier, 20 Tafeln in Farbendruck und 38 Textillustrationen und Vignetten. Nur in 200 numerierten Exemplaren im Handel. In elegantem Leinwandband mit Lederrücken. Leipzig 1903. netto Mk. 80.—



In diesem reich illustrierten Werke wird die Kenntnis einer der ansehnlichsten, ja vielleicht überhaupt der reichsten Privatsammlung klassisch-antiker, bisher unpublizierter Goldschmiedearbeiten der Oeffentlichkeit übermittelt. Se. Excellenz A. J. von Nelidow hat während der langen Jahre, die er als Kaiserl. russischer Botschafter in Konstantinopel zubrachte, den Grundstock der Sammlung gelegt, die er seither, nachdem er nach Rom berufen wurde, in ausgiebigem Masse noch vermehrt hat.

Es sind fast lauter Schmucksachen, die aus dem Gebiete des östlichen Mittelmeerbeckens stammen, d. h. vor Allem aus Griechenland und den türkischen Balkanprovinzen, dann aus Kleinasien, Syrien, Aegypten und von griechischen Inseln, hauptsächlich aus Cypern und Kreta; nur einige Stücke stammen aus Südrussland. Durch diese in bewusster Absicht durchgeführte Beschränkung auf jene Länder hat der Besitzer der Sammlung eine Sonderstellung zu geben gewusst, aus der sich für den Forscher bedeutungsvolle und interessante Schlüsse für die Entwickelung und Geschichte der Typen ergeben.

Zieht so einerseits die antike Kunstgeschichte aus diesem Erstlingsversuche, eine solche grosse Sammlung auf Grund kunstwissenschaftlicher Prinzipien mit gebührender Hervorhebung technischer Fragen im Ganzen zu publizieren, neues, überraschend reiches Material, so findet andererseits der praktisch das Kunstgewerbe unserer Tage Treibende hier einen grossen Schatz wahrhaft klassischer Vorlagen vereint und der mächtig sprudelnde Born der Antike spendet auch hier eine wahre Fülle von köstlichen Gaben und Anregungen.

Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 13. Juli 1901.

Im Auftrage der Regierung herausgegeben von der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel. XII. 357 S. Mit 66 Tafeln (Farbenholzschnitten, Photogravüren, Lithographien etc.), mehreren Vignetten und Textbildern und 2 Titelbildern. Quart. Basel 1901. Brauner Lederband mit Randornamenten in Goldpressung. Prachtvoll ausgestattetes Werk, auf Velinpapier gedruckt. Bisher nicht im Handel. Mk. 95.—

Der Text zerfällt in 2 Abteilungen:

I. Basel und die Eidgenossen, in 5 Abschnitten: 1. Vorgeschichte und Abschluss des Bundes, von R. Wackernagel. 2. Reformation und Gegenreformation, von R. Luginbühl. 3. Zeitalter des 30jähr. Krieges und des Absolutismus von F. Fäh. 4. Aufklärung und Revolution von A. Burckhardt-Finsler. 5. Der neue Bund, von T. Geering.

II. Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert. (In 3 Abschnitten): 1. Geistiges Leben, Buchdruck, von C. C. Bernoulli. 2. Malerei, von D. Burckkardt. 3. Baukunst, Bildhauerei, von K. Steblin.

Häbler, Conrad, Tipografía iberica del siglo XV.

Typographie ibérique XVeme siècle. Reproduktion en facsimile de tous les caractères typographiques employés en Espagne et en Portugal jusqu'á l'année 1500. Avec notices critiques et biographiques en langues française et espanole. 91 pages de texte et 87 planches folio. La Haye et Leipzig, Karl W. Hiersemann. Mk. 100.—

Die Typographia Iberica ist für Spanien und Portugal das, was für Deutschland und Italien die Monumenta Germaniae et Italiae typographica ed. Burger, für die Niederlande die Monuments typogr. de Pays Bas de W. Holtrop und für Frankreich die Premiers monuments de l'imprimerie en France de Thierry-poux sind. Ein solches Werk fehlte bis jetzt für die Länder der Iberischen Halbinsel.

Von jeder Type, welche zur Herstellung eines Buches dieser Länder aus dem 15. Jahrh. gedient hat, ist mindestens ein Facsimile hergestellt worden, durch Wiedergabe einiger nur als Beiwerk verwendeter Alphabete, von Bordüren, Drucksigneten etc. wird es ermöglicht, auch Bruchstücke von Druckwerken auf Ort, Zeit und Offizin der Herstellung zu bestimmen. Ein Verzeichnis der Drucker und Druckorte mit Hinweisen auf die Tafeln und den Text erleichtert den Gebrauch der Publikation.

Haebler, K., Bibliografía Ibérica del siglo XV.

Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500 con notas críticas. VII. u. 385 S. Gr.-8. La Haye et Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1904. Mk. 20.—

An einer ausführlichen Inkunabel-Bibliographie der Iberischen Halbinsel fehlte es bislang, denn alle bisherigen derartigen Publikationen bezogen sich nur auf bestimmte Druckorte. Es ist daher obiges, aus jahrelangen, eingehendsten Forschungen des Verfassers hervorgegangenes Werk von höchster Wichtig-

keit, denn es stellt eine umfassende Bibliographie aller bis zum Jahre 1500 in Spanien und Portugal gedruckten Bücher dar. 720 Inkunabeln werden in alphabetischer Reihenfolge genau beschrieben, hinzugefügt ist ein Supplement von 8 Seiten und den Schluss bildet ein ausführliches Druckerverzeichnis; Berücksichtung fanden ausser allen in Öffentlichen und Privatbibliotheken vorhandenen Drucken auch solche, deren Herstellung dokumentarisch nachweisbar ist.

Die hochbedeutsame Bibliographie ist neben desselben Verfassers „Tipografia Ibérica del Siglo XV" unentbehrlich für Jeden, der mit spanischen und portugiesischen Frühdrucken zu tun hat und eine wichtige Ergänzung zu Hain-Copinger's Repertorium.

Eine baldige Preis-Erhöhung wird erfolgen.

Handzeichnungen alter Meister der holländischen und vlämischen Schule im Königlichen Kupferstichkabinet zu Amsterdam, herausgegeben von E. W. Moes.

Faksimile-Reproduktion in Farben von Emrik & Binger in Haarlem. Haag-Leipzig 1904 ff. Erscheint in 10 Lieferungen (zu je 34 Mk.) Mk. 340.—

Seit Jahren war es der Wunsch der Direktion, einige der hervorragendsten Handzeichnungen, die im Königlichen Kupferstichkabinet zu Amsterdam bewahrt werden, allgemeiner bekannt zu machen, doch Umstände verschiedener Art haben sie fortwährend gezwungen, diesen Plan aufzuschieben. Eine der Schwierigkeiten bestand darin, ein Verfahren zu finden, welches die alten Zeichnungen so treu wie möglich in ihren ursprünglichen Farben und mit dem eigenartigen Zauber ihrer Entstehungszeit wiedergäbe. Denn es war ihr nicht darum zu tun, wieder eine Anzahl Reproduktionen in die Welt zu schicken, sondern sie wünschte eine auserlesene Sammlung ausgezeichneter Zeichnungen der besten niederländischen Meister auf die beste Weise reproduzieren zu lassen, sodass sie den Eindruck der Originale so getreu wie möglich wiedergeben, dem Kunstliebhaber einen täglichen Genuss verschaffen, und zugleich öffentlichen Sammlungen eine erwünschte Ergänzung sein könnten.

Im Einverständnis mit Herrn Moes, der die Leitung des Werkes übernommen hat, sind 100 Zeichnungen der holländischen und vlämischen Schule ausgewählt worden; die Sammlung umfasst Zeichnungen bekannter und auch weniger bekannter Meister, doch gehören alle ausnahmslos zu dem Besten, was dieselben als Zeichner hervorgebracht haben.

Bisher erschienen Lfg. 1—3.

Furtwängler, A., Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland.

2 Folio-Bände mit 149 prachtvollen Tafeln in Heliogravüre und Chromolithographie und mit zahlreichen Abbildungen im Text. Berlin 1883—87. In zwei eleganten Mappen. (375 Mk.) Bis auf ganz wenige Exemplare vergriffen. Mk. 320.—

Die Sammlung enthält eine so bedeutende Anzahl schöner, ja zum Teil einziger Kunstwerke, die alle aus dem eigentlichen Griechenland stammen, wie bis dahin kaum die eines Privatmannes.

Der Inhalt verteilt sich wie folgt: I. Skulpturen. Mit 46 Tafeln (Heliogravuren). — II. Vasen. Mit 29 Tafeln (mit zahlreichen Darstellungen, fast ausschliesslich in Chromolithographie). — III. Terrakotten. — Mit 70 Tafeln (in Heliogravüre und Lithographie, zum Teil in Chromo). — IV. Bronzen. Mit 4 Tafeln. Der beigegebene Text Furtwänglers ist sehr umfangreich.

Mit französischem Texte zum gleichen Preise.

Daun, Berthold, Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn.

IV, 187 S. gr. 8⁰ mit 89 teils ganzseitigen Abbildgn. in Autotypie. Leipzig 1903. Cart. Mk. 10.—
Eleg. geb. in Ganzleinen, Mk. 12.—

Wie sehr sich durch eingehendes Studium die Kenntnis der Nürnberger Plastik der Blütezeit selbst das Bild eines so bekannten Meisters wie Veit Stoss' durch recht bemerkenswerte Beiträge bereichern liess, zeigt vorliegende reich illustrierte Arbeit, in der das gesamte Stoss-Material gesammelt ist und sämtliche Schnitzwerke des Meisters und seiner Schule in guten Autotypien abgebildet sind. Obwohl der Kunstcharakter des Veit Stoss, dessen Werken der Stempel einer eigentümlichen, nicht zu verkennenden Persönlichkeit scharf aufgedrückt ist, der Stoss-Forschung hätte zugute kommen sollen, war dennoch die Vorstellung von des Meisters Kunstweise bisher noch so dunkel, dass Werke der Wolgemut- und Riemenschneider-Schule für Stoss-Arbeiten galten.



Da die Berichte der Krakauer Akademie der Wissenschaften, die höchst schätzenswerte Beiträge geliefert hat, in polnischer Sprache geschrieben sind und da Veit Stoss hintereinander an zwei grossen Orten, in Krakau und Nürnberg, die damals grosse Kunst-Centren waren, seine viele Gehilfen beschäftigende Schnitzwerkstatt gehalten hat, so dass sich seine Schule ausser in deutschen Landen auch durch Polen bis Ungarn verzweigte, fehlte bisher eine verständliche, erschöpfende Monographie dieses Meisters, die in vorliegendem Werke geboten wird.

Lichtwark, Alfred, Das Bildnis in Hamburg.

Zwei starke, luxuriös ausgestattete Bände mit gegen 150 eingedruckten Abbildungen und 30 Heliogravüre-Tafeln. 4. Hamburg 1898. Als Manuscript gedruckt für den Kunstverein zu Hamburg.

Mk. 50.—

Der bekannte Kuusthistoriker behandelt eingehend die Hamburger Malerschulen und die einzelnen Künstler in chronologischer Folge, ferner die von auswärtigen Künstlern geschaffenen Hamburger Porträts und sodann die verschiedenen Arten der Darstellung: Bildnis, Miniatur, Silhouette, Kupferstich.

Bourgeois de Hambourg. — Terreel des Chênes, représentation des toutes les troupes qui ont été casernées à Hambourg de l'année 1806 à 1815.

Reproduction de l'album dit „Manuscrit du Bourgeois de Hambourg". 158 planches lithogr. en chromo. Avec préface de Margerand. Gr.-in-fol. (Paris) Leipzig 1902. In Halbleinwand-Mappe. Mk. 140.—

Eine in jeder Beziehung wichtige Reproduktion eines Militär-Albums aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, von dem nur 2 Exemplare bekannt sind. Das eine derselben befindet sich in Hamburg, das andere in französischem Privatbesitz. Von dem Hamburger Exemplar nahm die Bibliothèque Nationale eine autographierte Copie, deren Reproduktion hier vorliegt. Dieselbe wurde nur in 155 nummerierten und vom Herausgeber unterzeichneten Exemplaren gedruckt, und kommen nun zum ersten Male in den Handel.

Bei der Unbeständigkeit der Armee-Verhältnisse zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es schwer, ein wirklich genaues Bild der Uniformierung der französ. Truppen und deren Hilfstruppen festzuhalten, da die Truppen oft namentlich nach Schlachten und Plünderungen bunt und willkürlich zusammengestellte Uniformen trugen. Diese Erscheinung verschwand, wenn sie, wie in Hamburg, längere Zeit caserniert waren, und die Uniformierung nahm wieder ihre reguläre Form an. Daher ist das Werk, dessen Original von einem Augenzeugen der Jahre 1806—1815, dem Prof. Suhr, gezeichnet wurde, von ganz hervorragender Wichtigkeit für die Militärkostüm-Kunde.

Das Werk enthält 158 Chromolithographien in tadelloser Ausführung, und zwar: Troupes: Espagnoles 33 Tafeln — Italiennes 4 — Françaises 58 — Hollandaises 35 — Westphaliennes 7 — Troupes alliées de la France 5 — Tr. alliées Allemandes 5 — Tr. Danoises 3 — Suédoises 1 — Russes 7.

Die Tafeln mit kurzen Bezeichnungen.

Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts.

Herausgegeben von der Archaeologischen Commission der Böhmischen Kaiser Franz Josefs-Akademie für Wissenschaften, Literatur und Kunst unter der Leitung ihres Präsidenten Josef Hlávka. — Bd. I—VI, IX, X, XIII, XV u. Prag, Domschatz und Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels. (2 Bde.) Soweit bisher erschienen. Mit vielen Tafeln und Textillustrationen. Lex.-8. (Prag) Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1896—1904. Mk. 101.50

Die vorstehende Publikation, die das böhmische Gegenstück zu den reichsdeutschen „Bau- und Kunstdenkmälern" darstellt, macht es sich zur Aufgabe, einesteils prähistorische Ausgrabungen, dann vor allem aber charakteristische Denkmale der kirchlichen und profanen Architektor, Plastik und Malerei seit der romanischen Epoche bis zum Beginn des verflossenen Jahrhunderts, kunstgewerbliche Gegenstände, soweit sich dieselben nicht im Privatbesitze befinden, endlich geschichtlich wichtige Bauten, wie Burgen, Befestigungen, Brücken in möglichst originalgetreuer, photographischer Wiedergabe zu veranschaulichen. Von ersten Fachgelehrten des Landes redigiert, ist es infolge der Vielseitigkeit des Stoffes so recht geeignet, dem Prähistoriker bisher unbekannte Funde zu enthüllen, den Geschichtsforscher über wissenswerte örtliche Einzelheiten auf-

zuklären, dem Architekten, Maler und Bildner neue Quellen und Anregungen zu geben, den Formensinn des Kunstgewerbetreibenden an der Hand der Reproduktionsmotive zu bilden, und schliesslich — und das ist wohl eine seiner schönsten Aufgaben, jeden seiner Leser zu einem Hüter und Beschützer der kostbarsten Monumentalwerke des knnstliebenden Böhmerlandes zu machen. Die gestellten Preise sind im Hinblick auf die Gediegenheit und mannigfache Verwendbarkeit des Gebotenen in der Tat als äusserst mässige zu bezeichnen. Die einzelnen Bände kosten:

Band I.	Politischer Bezirk	Kolin	Preis Mk.	5.—
„ II.	„ „	Laun	„ „	4.—
„ III.	„ „	Selčan	„ „	6.—
„ IV.	„ „	Raudnitz	„ „	9.—
„ V.	„ „	Mühlhausen	„ „	8.—
„ VI.	„ „	Melnik	„ „	11.—
„ IX.	„ „	Rokytzan	„ „	7.—
„ X.	„ „	Wittingau	„ „	4.—
„ XIII.	„ „	Přibram.	„ „	9.—
„ XV.	„ „	Karolinenthal	„ „	12.—
und 2 Bde.:	Prag-Hradschin:	I. Abt. Der Domschatz .	„ „	11.—
		2. Abt. Bibliothek des Metropolitankapitels	„ „	15.50

Ausführl. illustrierter Prospekt zu Diensten.

Lenz, E. von, die Waffensammlung des Grafen S. D. Scheremetew in St. Petersburg.

Mit 26 Lichtdrucktafeln. 4. Eleganter Leinwandband, mit dem gräflichen Wappen in Goldpressung und Kopfgoldschnitt, in Futteral. Leipzig 1897. Verlag von Karl W. Hiersemann. Mk. 40.—

Die Scheremetew'sche Waffensammlung, von der hier nahezu 1500 Schutz- und Angriffswaffen und sonstige Kriegsgeräte beschrieben sind, verkörpert ein über vier Jahrhunderte reichendes Stück Geschichte dieses ältesten und berühmtesten russischen Adelsgeschlechtes und darin liegt ihr wissenschaftlicher Wert. Jede der hier beschriebenen Waffen war bei einem Mitglied der Familie in Gebrauch, wie sich mit Hilfe des umfangreichen Familienarchivs nachweisen liess, wenn auch der Verfasser aus naheliegenden Gründen davon absehen musste, die Zusammengehörigkeit der einzelnen Stücke, die Zeit ihrer Verwendung u. s. w. nach Möglichkeit festzustellen.

Die Ausstattung des Buches ist gediegen.

(Pichler, F.), Das Landes-Zeughaus in Graz.

Herausgegeben von der Vorstehung des Münzen- und Antiken-Kabinetes am St. L. Joanneum. 2 Teile in 1 Band mit 43 Steindrucktafeln, darunter 5 in Farben. Quart. (Leipzig 1880.)

Bisheriger Ladenpreis 60 Mk. Jetzt ermäfsigt auf Mk. 42.—

I. Steierisches Waffenwesen von der Urzeit bis ins XVI. Jahrhundert. Des Landes-Zeughauses Bau, Zeugwartreihe, Inhalt, Aufstellung, Lieferungen' Inventare. II. Die Waffen des Landes-Zeughauses zu Graz.

Ein Zeughaus, annähernd jenem, welches die Steiermark in Graz besitzt, vermag keines der Kronländer Österreichs aufzuweisen. Es kann überhaupt mit Recht als eine Spezialität gelten, einzig in ihrer Art, die kaum irgendwo

ihres Gleichen; denn wir haben es mit einem Original-Zeughaus im besten Sinne des Wortes zu tun, in welchem Gerüst und Einrichtung, sowie die Waffen grösstenteils vollständig seit alter Zeit beisammengeblieben sind.

In dem vorliegenden Werke darüber, das für Archäologie, Kulturgeschichte, Waffenkunde, Kriegswissenschaft und Kunstgewerbe sehr wichtig und hochinteressant ist, werden sowohl die Waffen, an 28 000 Nummern zählend, Schutzwaffen (Rüstungen etc.) und Angriffswaffen (Hieb-, Stich- und Stangenwehren, Feuerwaffen etc.) als auch der teilweise gleichzeitige Bau höchst charakteristisch beschrieben und durch Bildwerke illustriert.

Essenwein, A., Quellen zur Geschichte der Feuerwaffen.

Faksimilierte Nachbildung alter Originalzeichnungen, Miniaturen, Holzschnitte und Kupferstiche nebst Aufnahmen alter Originalwaffen und Modelle. Herausgegeben vom Germanischen National-Museum. Text von A. Essenwein. Mit 212 Faks.-Tafeln. Quart. Leipzig 1872—1877. (Statt bisheriger Ladenpreis 80 Mk.) Mk. 36.—

Vorstehendes Werk, von einem der besten Kenner germanischer Altertüme an der Hand von nur sorgfältig geprüften und als zuverlässig erkannten Quellen bearbeitet, bringt eine ebenso ausführliche als gründliche Darstellung des Ursprungs, der Ausbreitung und der technischen Entwicklung der Feuerwaffen seit Erfindung des Schiesspulvers bis zum Ende des 17. Jahrh. Es ist aber nicht allein unentbehrlich für den speziell mit der Geschichte dieses Kulturzweiges sich beschäftigenden Forschers, sondern besonders auch wertvoll und interessant für jeden Techniker oder Industriellen, der in dieser Richtung tätig ist, für jeden Kultur-, Kunst- und Literarhistoriker überhaupt durch die reiche Illustration auf insgesamt 212 Tafeln, welche faksimilierte Kopien aller gebräuchlichen Feuerwaffen aus schwer zugänglichen Quellen (einzelnen Kunstblättern, Bilderhandschriften, alten Drucken und Holzschnittwerken, vielfach mit dem zugehörigen Texte) sowie Abbildungen vieler wichtiger in Sammlungen, bes. des germanischen Museums zu Nürnberg aufbewahrter Originale bringen. Die Materie ist in 2 Abteilungen (I. die Stücke, II. Handfeuerwaffen) behandelt.

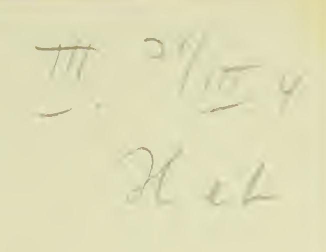
Schön, J., Geschichte der Handfeuerwaffen.

Eine Darstellung des Entwicklungsganges der Handfeuerwaffen von ihrem Entstehen bis auf die Neuzeit. Mit 32 Tafeln, enthaltend über 200 Abbildungen von Handfeuerwaffen von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Klein-Quart. Dresden 1858. (Jetzt Leipzig, Karl W. Hiersemann). (Bisheriger Ladenpreis 18 Mk.) Mk. 8.—

Engel, B., Waffengeschichtliche Studien aus dem Deutschordens-Gebiet.

Mit 1 kolor. Tafel und vielen Textabbildungen. Quart. Dresden 1900. S. A. 27 S. Mk. 2.50

I. Ein Original-Deutschordens-Hochmeisterschild. — II. Messingplatte des Vogtes zu Brathian, Kuno von Libensteyn, in der kathol. Pfarrkirche zu Neumark, Westpr. — III. Nachrichten über Waffen aus dem Tresslerbuche des deutschen Ordens von 1399—1409.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00655 9203

